

প্রকাশ : ডিসেম্বর ১৯৬০  
বছ : শ্রীমতী কৃষ্ণা ভট্টাচার্য  
প্রচ্ছদ : প্রবীর সেন

প্রকাশক : অনিল আচার্য । অমৃতস্রোত  
২৫ নবীন কুণ্ড লেন । কলকাতা ৭০০ ০০২

মুদ্রক : অরিন্দম কুমার । টেকনোপ্রিন্ট  
৭ হাটবর দত্ত লেন । কলকাতা ৭০০ ০০৬

আমার প্রয়াত অগ্রজ জ্ঞানতপস্বী  
অধ্যাপক বিষ্ণুপদ ভট্টাচার্যের  
স্মৃতির উদ্দেশে

ও

আমার অগ্রজপ্রতিম সহকর্মী ও জীবনরসিক  
দর্শন শাস্ত্রের অধ্যাপক  
শ্রীকেশবচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়ের করকমলে



## অনুবাদকের কথা

অঁরি বেয়র্গসৌ ( ১৮৫৯-১৯৪১ ) বিংশ শতকের ফরাসি দার্শনিকদের মধ্যে সবচেয়ে খ্যাতিমান। তাঁর পরবর্তী ফরাসি চিন্তাবিদ অঁঁ পোল সার্ত্ ( ১৯০৫-১৯৮০ )-এর কীর্তিকে ছেঁয় না করেও একথা বলা যায়। বেয়র্গসৌর দার্শনিক মতবাদের দ্বারা প্রভাবিত আন্তর্জাতিক খ্যাতিসম্পন্ন অজ্ঞাত চিন্তাবিদদের মধ্যে মার্কিন মনোবিদ উইলিয়ম জেম্ ( ১৮৪২-১৯১০ ) এবং ইংরাজ গণিতবিদ ও দার্শনিক আলফ্রেড নর্থ হোয়াইটহেড ( ১৮৬১-১৯৪৭ ) উল্লেখযোগ্য।

বেয়র্গসৌর দার্শনিক চিন্তা মূলত রক্ষণশীল ও ভাববাদী। তৎসঙ্গেও জর্জ বার্নার্ড শ'-এর মত যুক্তিবাদী ও বাস্তবতাবাদী চিন্তাবিদও যে তাঁর চিন্তাবারার দ্বারা প্রভাবিত হয়েছিলেন তা তাঁর ব্যাক টু মেথুসেলাহ্ ( *Back to Methuselah* ) নাটক থেকেই বোঝা যায়। রুসোর নিছক যুক্তিবিরোধী ও অহুত্ব-প্রবৃত্তিভিত্তিক মনন তাঁর উত্তরকালের ফরাসি দার্শনিকদের মধ্যে বিস্তারলাভ করেছে এবং বেয়র্গসৌর মতবাদকে তারই পরিণত রূপ বলে ধরা হয়েছে।

অনেকে বেয়র্গসৌকে ব্যবহারিক দর্শন ( *Practical Philosophy* )-এর সফল প্রবক্তা হিসেবে অভিনন্দিত করেছেন। বলা চলে যে তাঁর দার্শনিক অহুসঙ্কানের উদ্দেশ্য শুধুমাত্র জ্ঞানান্বেষণ বা নানা বিচিত্র মাহুযী বৃত্তির বিশ্লেষণধর্মী অহুশীলন নয়; তিনি বিশ্বাস করতেন মাহুযের অজ্ঞাত হিতকর ক্রিয়াকাণ্ডের মত তার দর্শনাচিন্তার শেষ উদ্দেশ্য হবে মানবজাতির কল্যাণ ও আনন্দবর্ধন। প্লেটো-প্রমুখ গ্রীক দার্শনিকরা দর্শনকে যে মূলত তাত্ত্বিক জ্ঞানার্জনের উপায় হিসেবে দেখেছিলেন, বেয়র্গসৌর দর্শনচিন্তা তার একেবারে বিপরীত।



বেয়র্গসৌর দার্শনিক মত বৈতবাদী (dualistic)। তাঁর বিশ্বাস, এই বিশ্বচরাচর দুটি পরস্পরবিরোধী শক্তির পারস্পর্য ও বিরোধ-বৈজ্ঞানী সম্বন্ধের ওপর প্রতিষ্ঠিত। তিনি একদিকে দেখেছেন মানুষের আত্মার জীবনীশক্তি, অন্যদিকে লক্ষ করেছেন তার শারীরিক জাড্য, যাকে বুদ্ধি ও যুক্তিবোধ নিস্ত্রাণ পদার্থ হিসেবে দেখে। সারা প্রাকৃত জগতে এই দুই জিনিসের মধ্যে তিনি অবিরাম দ্বন্দ্ব-বিগ্রহ ক্রিয়াশীল দেখেছেন। জীবন উর্ধ্বমুখী, পদার্থ নিম্নগামী। জীবন এক প্রাণপ্রাচুর্যময় সম্মুখগামী শক্তি (élan vital) যা সৃষ্টির আদি থেকেই স্পন্দিত থেকে জড়ের জাড্যকে কবাস করতে সচেষ্ট। জড়পদার্থসম্বৃত যাবতীয় অন্তরায়কে অতিক্রম ও অপসারণ করে এই জীবনশক্তি নিরন্তর আত্মপ্রতিষ্ঠায় প্রয়াসী। কিন্তু এই সূক্ষ্ম জীবনশক্তির পরাক্রম জড়ের জাড্যের দ্বারা অত্যন্ত আংশিকভাবে প্রভাবিত না হয়ে পারে না। কিন্তু আংশিক পরাজয়ের মধ্যেও জীবন নতুনভাবে তার যুক্তির পথ করে নিতে তৎপর, জড়দেহের মধ্যে বন্দী থেকেও স্বাধীন ভাবে নিজেকে প্রকাশিত করার অনলস চেষ্টা। এই জীবনীশক্তির বৈশিষ্ট্য।

• • •

কৌতুকহাস্য সম্বন্ধে বেয়র্গসৌর বিখ্যাত বই *Le Rire* ( হাস্যরস ) তাঁর দর্শনচিন্তার এই দিকটি নিয়েই রচিত। বিষয়টি ফরাসি পত্র *Revue de Paris*-তে ধারাবাহিকভাবে প্রকাশিত হ'বার পর ১৯০০ সালে তিনটি দীর্ঘ প্রবন্ধের সম্বলিত রূপ নিয়ে গ্রন্থাকারে প্রকাশিত হয়। দার্শনিক অঙ্গীবা ও গভীরমননশীল এই প্রবন্ধগুলিতে কৌতুকহাস্যের বিভিন্ন শ্রেণী নির্ধারণ, তাদের উৎস হিসাবে ক্রিয়াশীল নানা তথ্যের অন্বেষণ এবং সেই অন্বেষণের ফলে প্রাপ্ত তত্ত্বকে বিশেষ সূত্রের সাহায্যে গ্রন্থন এই বইটির বৈশিষ্ট্য। এই পদ্ধতি অনুসরণ করে বেয়র্গসৌ যে-সব সূত্র খুঁজে পেয়েছেন সেগুলির দৃষ্টান্ত হিসেবে তিনি প্রধানত মোলিয়ার এবং লাবিশের মত ফরাসি কৌতুকনাটক রচয়িতাদের রচনা থেকে উদাহরণ দিয়েছেন। মূলত ফরাসি নাটক থেকে নেওয়া হলেও উদাহরণগুলি এমন সব মানবিক ও সামাজিক পরিস্থিতি ও

প্রতিক্রিয়াকে কেন্দ্র করে কল্পিত যেগুলির রসগ্রহণে কোনো রসিক পাঠকেরই বার্ষ হ'বার কথা নয় ।

• • •

অবশ্যই কৌতুকহাস্য ও হাস্যরসাত্মক নাটকের পেছনে আরও যে-সব মানসিকতা ও সামাজিক পরিস্থিতির অস্তিত্ব সম্ভবপর — যে-সব পরিস্থিতি আমরা শেক্সপীর, বেন জনসন, অস্কার ওয়াইল্ড, জেম্‌স্‌ ব্যারি বা বার্নার্ড শ'র রচনায় দেখি তার অনেকগুলিই বেয়র্গসৌর রচনায় আলোচিত হয় নি । সেই কারণেই বোধহয় *Le Rire* বইটিকে কৌতুকহাস্য সম্বন্ধে 'শেষ কথা' বলা যাবে না । তবু সাহিত্যের ছাত্র হিসেবে বইটির মূল ফরাসি সংস্করণ পড়ার সময় আমার মনে হয়েছে যে কৌতুকহাস্যের উৎস, চরিত্র ও প্রকাশভঙ্গী সম্বন্ধে এমন সব মৌলিক চিন্তা যুক্তির সাহায্যে এই বইটিতে তুলে ধরা হয়েছে যেগুলি ছাত্র, শিক্ষক ও রসিকচিন্তকে আকৃষ্ট করবেই । সেই সঙ্গে আমার আশ্চর্য লেগেছে যে বইখানির কোনো বাংলা অনুবাদ আজ পর্যন্ত প্রকাশিত হয় নি । তবে, রবীন্দ্রনাথের 'পঞ্চভূত' নামক প্রবন্ধ সঙ্কলনে কৌতুকহাস্য সম্বন্ধে প্রবন্ধটিতে যে মনন চোখে পড়ে তার সঙ্গে বেয়র্গসৌর অনুযত চিন্তাপদ্ধতির সাদৃশ্য অবশ্যই লক্ষ করার মতো ।

বইটির এই বাংলা অনুবাদ সম্বন্ধে আমার নিবেদন এই যে এটি সরাসরি ফরাসি সংস্করণ *Le Rire* থেকে করা । যে বিশেষ সংস্করণটি থেকে এটি অনূদিত হয়েছে সেটি ১৯২০ সালে *Librairie Felix Alcan* (108, Boulevard Saint-Germain) থেকে প্রকাশিত । অনুবাদের কাজে যখনই কোনো সমস্যা দেখা দিয়েছে তখনই ম্যাকমিলান কোং লিমিটেডের ১৯৩৫ সালে প্রকাশিত Brereton এবং Rothwell-এর প্রামাণ্য ইংরাজি সংস্করণ *Laughter*-এর সাহায্য নেওয়া হয়েছে । যে-সব জায়গায় বেয়র্গসৌর মূল ফরাসি এবং উল্লিখিত ইংরাজি অনুবাদটির মধ্যে কোনো চিন্তা বা ভাবাগত গরমিল দেখা গেছে সেখানে বেয়র্গসৌর ভাষা ও চিন্তাকেই অনুসরণ করা হয়েছে । ব্যক্তিগতভাবে আমার বিশ্বাস *Le Rire*-এর বাংলা অনুবাদের বিশেষ প্রয়োজন ছিল ।

এই অত্মবাদ গ্রন্থটি প্রকাশের ব্যাপারে প্রথমেই আমি পশ্চিমবঙ্গ সরকারের  
 তথ্য ও সংস্কৃতি বিভাগের বাংলা আকাদেমিকে আমার কৃতজ্ঞতা ও ধন্যবাদ  
 জানাই। বিশেষ করে আকাদেমির সদস্য-সচিব শ্রীঅমিতাভ মুখোপাধ্যায়ের  
 সাহায্য ছাড়া এই বইটির প্রকাশ সহজ হোত না। সেই সঙ্গে 'অত্মবুপ'-এর  
 সম্পাদক শ্রীঅনিল আচার্যকে বইটি প্রকাশনার দায়িত্ব নেওয়ার জন্য ধন্যবাদ  
 জানাই। টেকনোপ্রিন্ট মুদ্রণ সংস্থার শ্রীমান অরিন্জিৎ কুমার হাসিমুখে বইটি  
 ছাপার সময় যাবতীয় সাহায্য দিয়ে আমাকে ধন্য করেছেন, তাঁকেও আমার  
 সাধুবাদ দিই। সেই সঙ্গে আমার সহকর্মী ও সাহিত্যরসিক শ্রীঅশোককুমার  
 পালিত মহাশয় মুদ্রণকালে অত্মবাদের সাবলীলতা ও প্রাঞ্জলতা আয়ত্তী-  
 করণের জন্য আমাকে যে-সব পরামর্শ দিয়েছেন সে জন্য তাঁকেও আমার  
 আন্তরিক ধন্যবাদ জানাই।

৩৭ নং বেলগাতিয়া রোড  
 পশ্চিমবঙ্গ সরকারি আবাসন  
 কলকাতা ৭০০ ০৩৭

দেবীপদ ভট্টাচার্য  
 ইংরাজি বিভাগ,  
 ছিরামপুর কলেজ

২ টি

প্রথম পরিচ্ছেদ ১-৫৪

কৌতুকহাস্যের সাধারণ বৈশিষ্ট্য  
আকৃতি ও গতিবিধিসংক্রান্ত কৌতুকহাস্য  
কৌতুকহাস্যের প্রসরণ ক্ষমতা

দ্বিতীয় পরিচ্ছেদ ৫৫-১০৭

পরিস্থিতিগত কৌতুকহাস্য : সংলাপে কৌতুকহাস্য

তৃতীয় পরিচ্ছেদ ১০৮-৬৪

চরিত্রোদ্ভূত কৌতুকহাস্য

ত থ্য স্ত্র জ ১৬৫-৭১



## প্রথম পরিচ্ছেদ

### কৌতুকহাস্তের সাধারণ বৈশিষ্ট্য — আকৃতি ও গতিবিধিসংক্রান্ত কৌতুকহাস্ত — কৌতুকহাস্তের প্রসারণ ক্ষমতা

কৌতুকহাস্তের মানে কি ? কোনো হাস্তোদ্দীপক ব্যাপারের মূলে কোন্ গভীর তাৎপর্য লুকিয়ে থাকে ? নাটকের বিদূষকের বাকচাতুর্য, সার্কাসের জোকারের উদ্ভট মুখভঙ্গী দিয়ে লোকহাসানো, প্রহসনের অঙ্কুরিত সব হাস্তোদ্দীপক ঘটনাবিস্তার, কিংবা কোন উচ্চকোটির কৌতুকনাটক বা কমেডির দৃষ্টবিশেষ—এই সব আপাত পৃথক ব্যাপারগুলির মধ্যে সাদৃশ্য বা ঐক্য কোথায় ? এগুলি থেকে কোন্ পদ্ধতিতে নির্ধারিত বের করলে আমরা সেই মূল গঙ্কটির সজ্ঞান পাব যা আসলে এক হয়েও কখনও হালকা প্রহসনের তাঁড়ামো, কখনও আবার উচুদরের রুচিসম্মত কৌতুকরসের আবাদনে আমাদের সাহায্য করবে ? আরিস্তো<sup>১</sup> থেকে শুরু করে অনেক বড় বড় মনীষী এই আপাততুচ্ছ সমস্যাটির সমাধানের চেষ্টা করেছেন। কিন্তু প্রায় সব সময়েই তাঁদের চেষ্টাকে কীকি দিয়ে এই সমস্যার সমাধান পিছলে পালিয়েছে, স্পর্শার সঙ্গে তাঁদের দার্শনিক অমূল্যজ্ঞানের প্রয়াসকে তুড়ি মেরে নিজের রহস্যকে অমূল্যবাটিত রেখেছে।

আমরা যে আবার নতুন করে সেই রহস্যের মোকাবিলা করতে উদ্যত হয়েছি তার কারণ কোন সন্ধ্যার সংজ্ঞা বা লক্ষণের চোহরির মধ্যে আমরা তাকে বন্দী করে রাখতে চাই না। তার মধ্যে আমরা গোড়া থেকেই জীবনের কিছু লক্ষণ বা ধর্ম খুঁজে পেতে আগ্রহী। হাস্তরস আপাতদৃষ্টিতে যতই চটুল বা লম্বু হোক না কেন, আমরা তাকে জীবনের গুরুত্ব ও গভীরতা দিতে চাই। আমরা আমাদের চটুলতাকে সংযত করব, দেখব কিস্তাবে কো. ১

হাস্তরসের গুঢ় রহস্য নিজেকে নানা দিকে ব্যাণ্ড করে। আমরা দেখতে পাব প্রায় আমাদের অলঙ্কে হাস্তরস কত বিচিত্রভাবে এক রূপ থেকে অল্প আর এক রূপ ধরে। এই আলোচনা করতে গিয়ে আমাদের কাছে যে সব জিনিষ প্রকট হবে তার কোনটিকেই আমরা মূল্যহীন বা অপাংক্তেয় বলে উড়িয়ে দেব না। হাস্তরসের সঙ্গে এই নিবিড়তর পরিচয়ের ফলে হয়তো আমরা এমন কিছু স্মরণ তাঁহ এবং গুঢ় সত্যের সন্ধান পাব যা শুধুমাত্র তাত্ত্বিক মানসিকতা নিয়ে উপলব্ধি করা সম্ভবপর নয়। এই আলোচনার ফলে হয়তো আমাদের এমন একটা জীবনভিত্তিক জ্ঞান হবে যা শুধু বহুদিনের আন্তরিক বসিষ্ঠতা আর হস্ততা থেকেই আসতে পারে। কিংবা হয়তো লক্ষ্য করবো যে সচেতন প্রয়াস ছাড়াই আমরা খুব দামি আর জরুরি জ্ঞান এইভাবে অর্জন করে কেলেছি। দেখতে পাব যে প্রকাশগত বৈচিত্র্যসত্ত্বেও কৌতুকহাস্যের নিজস্ব একটা যুক্তি আছে, তার আপাত পাগলামোর পেছনেও একটা নিয়ম এবং নীতি কার্যকর, আর তার আপাত মন্ততার তেজের দ্বারা এমন সব সর্বজনীন সত্যের প্রকাশ ঘটে যার মাধ্যমে একটা পূর্ণ সমাজচিত্র ফুটে ওঠে এবং যা সমাজের সকলের দ্বারা স্বীকৃত। তাই প্রশ্ন ওঠে, এমন কি কোন হাস্তরস আছে যা মানুষের কল্লনাশক্তির প্রকাশ পদ্ধতি সত্ত্বে আমাদের জ্ঞান দিতে পারে না, পারে না আমাদের সামাজিক, গোষ্ঠীগত এবং সর্বজনীন কল্ললোকে নিয়ে যেতে? বাস্তব-জীবন থেকে উদ্ধৃত অথচ শিল্পসম্মত হাস্তরসকে জীবন ও শিল্প এই দুই জগতেই স্বীকার না করে আমরা পারি কি করে?

• • •

প্রথমেই আমরা যে তিনটি মন্তব্য করব সেগুলির প্রত্যেকটিকে মৌল ও গভীর তাৎপর্যপূর্ণ বলে আমরা মনে করি। এই মন্তব্যগুলি হাস্তরসের চরিত্রের চেয়ে তার উৎস সত্ত্বে আমাদের অনেক বেশি জ্ঞান দেবে বলে আমাদের বিশ্বাস।

। এক ।

যথার্থই মানুষের জীবনকেন্দ্রিক ব্যাপারের বাইরে হাস্তরসের কোন স্থান নেই, এই সত্যটির প্রতি প্রথমেই আমরা পাঠকদের মন দিতে বলি । একটা নিসর্গদত্ত হুন্দর, সুষ্ঠু, মহান, সাধারণ কিংবা কুৎসিত হতে পারে, কিন্তু কখনই হাস্তকর হতে পারে না । কোন পণ্ড তখনই আমাদের হাসির উদ্রেক করে যখন তার মধ্যে আমরা মানুষী কোন ভাবভঙ্গী বা আচরণ দেখতে পাই । একটা তুচ্ছ টুপিও যখন আমাদের হাসির কারণ হয় তখন নিশ্চয়ই যে ঝড় বা পশম দিয়ে তা তৈরি তা দেখে আমাদের হাসি পায় না । ঝড় বা পশমের তৈরি প্রাণ ও চেতনাহীন ঐ বস্তুকাবরণ কোন লোকের ক্রমাগত ব্যবহারের ফলে যখন একটা বিশেষ আকৃতি পায়, অর্থাৎ মানুষের চরিত্র বা খেয়ালখুশি যখন তার ব্যবহার করা জিনিষের মধ্যে খানিকটা প্রকাশ হয়ে পড়ে তখনই ঐ জীবনহীন বস্তুটি আমাদের কৌতুকবোধকে জাগিয়ে তোলে । সহজ, সরল অথচ গভীর মানবিক তাৎপর্যপূর্ণ এই ব্যাপারটি দার্শনিকদের কৌতুহল ও অনুসন্ধিৎসাকে আজ পর্যন্ত তেমন প্রবলভাবে কেন আলোড়িত করে নি এই প্রশ্ন সত্যই আমাদের বিম্বিত করে । মানুষের পরিচয় দিতে গিয়ে অনেকে বলেছেন, “হাসতে পারে এমন এক জীব” । মানুষের বর্ণনা হিসেবে তাঁরা একথাও বলতে পারতেন ‘দেখলে হাসি পায় এমন এক প্রাণী ।’ অল্প কোন জীব বা জীবনহীন বস্তু আমাদের ওপর তখনই ঐ ধরনের প্রতিক্রিয়ার সৃষ্টি করে যখন তার সঙ্গে মানুষের কোন সাদৃশ্য লক্ষ করা যায়, যখন মানুষ তার ওপর কোন ছাপ রাখে কিংবা কোন বিশেষ ঢং-এ তাকে ব্যবহার করে ।

কৌতুকহাস্তের আর একটা অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ লক্ষণ হলো তার মধ্যে অনুভূতি এবং আবেগের অন্তর্ভুক্তি । মন নিরুদ্বেগ ও চাকল্যমুক্ত না হলে কৌতুকহাস্ত তার ওপর তার বিশেষ প্রতিক্রিয়াটির সঞ্চার করতে পারে না । আবেগহীনতা এবং নিম্প্রহতা হোল কৌতুকহাস্তের বাস্তবিক আর স্বকীর পরিবেশ । বিপরীতপক্ষে, আবেগ ও অনুভূতির প্রাবল্য হাস্তরসের সবচেয়ে বড় শত্রু । অবশ্য তার মানে এই নয় যে যে-লোক আমাদের মনে



কল্পনা, এমন কি মেহের উদ্বেক করে সে আমাদের কৌতুকহাস্য জাগাতে পারে না। শুধু আমাদের বক্তব্য, কিছুকণের ক্ষণ করণরস ভুলে এবং মেহকে শুধু রেখেই আমরা কৌতুকহাস্যকে যথার্থ উপভোগ করতে পারি। নির্ভেজাল বুদ্ধি আর যুক্তিবোধের দ্বারা নিয়ন্ত্রিত সমাজে বোধ হয় চোখের জলের কোন অবকাশ থাকবে না, কিন্তু সেখানে হাসির কোন অভাব হবে না। কিন্তু যে সমাজে আবেগ জোরালো এবং যেখানে জীবনের ছন্দ বাহ্যিকের অল্পকৃতির সঙ্গে বাঁধা, যেখানে সমস্ত ঘটনা অনেকদিন ধরে মানুষের হৃদয়তন্ত্রীতে অনুরণিত হয় সেখানে মানুষ হাসতে জানে না। হাসির মর্ম বোঝাও সেখানে সম্ভব নয়। একবার মুহূর্তের ক্ষণও মানুষের যাবতীয় ব্যাপারে কিংবা সমাজের সমস্ত ঘটনায় আগ্রহ দেখাবার চেষ্টা করুন; যারা কাজ করে তাদের সব কাজে, যারা অল্পভব করে তাদের সমস্ত অল্পকৃতিতে কল্পনার সাহায্যে অংশ নেবার চেষ্টা করুন, চেষ্টা করুন আপনার সহানুভূতি ও সমবেদনাকে যতটা সম্ভব বৃহত্তম পরিধির মধ্যে ব্যাপ্ত করে দিতে; দেখবেন, যেন বাহ্যিকের বাহ্যদণ্ডের ছোঁয়ায় নিমেষের মধ্যে পৃথিবীর যাবতীয় লম্বু আর চটুল ব্যাপার গুরুগম্ভীর হয়ে উঠেছে, সব কিছুর ওপর একটা বিষাদের বিবর্ণতা ছড়িয়ে গেছে। এইবার, নিজেকে সব ঘটনা থেকে ওড়িয়ে নিয়ে জীবনের রক্তমণ্ডলের সামনে শুধু একজন নিরাসক্ত দর্শক হিসেবে উপস্থিত করুন, দেখবেন প্রায় সঙ্গে সঙ্গে জীবনমণ্ডলের বহু গুরুগম্ভীর দৃষ্ট লম্বু প্রহসনে পরিণত হয়েছে। কোন নাচের অলঙ্কারে গিয়ে নাচের সঙ্গে রাজনার সম্বন্ধ যদি আমরা কাশে চুকতে না দিই তা হলে নর্তকের সমস্তবজ্রিত অলঙ্কারী আমাদের চোখে হাস্যকর মনে হবেই। প্রশ্ন করা যায়, পৃথিবীতে মানুষের করা এমন কী কাজ আছে যা এই পদ্ধতিতে পরীক্ষা করলে আমাদের কৌতুকবোধকে জাগিয়ে তুলবে না? আবেগ আর অল্পকৃতির স্পন্দনকে আমরা যদি যাবতীয় ঘটনা থেকে বিচ্ছিন্ন করি তবে সব কিছুই যে হাস্যকর লম্বু ব্যাপারে পর্যবসিত হবে তাতে কোন সন্দেহ নেই। বলা চলে, তার স্বাভাবিক প্রতিক্রিয়া সৃষ্টির ক্ষেত্রে কৌতুকহাস্য মানুষের হৃদয়-বুদ্ধিগুলির ওপর শারিরিক ভাবে এক ধরনের বিক্রিয়ার

(anesthésie) প্রলেপ লাগায়। মূল কথা, হাস্তরসের আবেদন পুরোপুরি আমাদের বুদ্ধিবৃত্তির ওপর, অনুভূতি বা আবেগের ওপর নয়।

কিন্তু এই বুদ্ধিবৃত্তিকে আমাদের মস্তিষ্কের অন্ত্যন্ত বিভিন্নমুখী প্রক্রিয়ার সঙ্গে ঘনিষ্ঠ সংসর্গে থাকতে হবে। এইটাই সেই তৃতীয় যুক্তি যার দিকে আমরা পাঠকদের দৃষ্টি আকর্ষণ করতে চাই। যিনি নিজেকে একান্তে রাখতে চান, নিজেকে নিঃসঙ্গ মনে করেন তাঁর পক্ষে কৌতুকহাস্তের আবাদন সম্ভবপর নয়। মনে হয়, কৌতুকহাস্ত অপরের হাসিতে নিজের প্রতিধ্বনি শুনতে চায়। কান পেতে শুনলে বোঝা যাবে এই হাসি ঠিক উচ্চারিত (articulé), পরিচ্ছন্ন কোন নির্দিষ্ট সীমার মধ্যে বাঁধা (terminé) নয়। পাহাড়ী অঞ্চলে বাজপড়ার শব্দ যেমন সজোরে গুরু হয়ে গুরু গুরু মস্ত্রে ক্রমশ কাছ থেকে দূরে নিঃসীম ছন্দে প্রতিধ্বনিত হতে থাকে, কৌতুকহাস্যও তেমনি আমাদের মধ্যে প্রবল শব্দে ফেটে পড়ে, তারপর শব্দতরঙ্গের মত কাছ থেকে দূরে প্রতিধ্বনি তুলতে থাকে, হঠাৎ শেষ হয়ে যায় না। যদিও এই হাসির রেশ অনন্তকাল চলতে পারে না, তবুও মনের জ্বলাশয়ে কম্পমান বৃত্তাকার (cercle) লহরীর মত তা যতদূর সম্ভব ছড়িয়ে পড়ে। কিন্তু এই হাস্যবৃত্ত একটা বিশেষ পরিবেশ ও পটভূমিতে সীমিত। আমাদের কৌতুকবোধ সবসময় কোন বিশেষ সম্প্রদায় বা গোষ্ঠীর চেতনা থেকে উদ্ভূত। টেনের কামরায় বা অন্ত কোন বায়গায় দেখা যায় কিছু যাজ্ঞী নিজেদের মধ্যে খোসগল্প করতে করতে উজ্জ্বলভাবে হাসি ঠাট্টা করছে, গল্পের মধ্যে বিশেষ কোন ব্যাপার তাদের কৌতুকবোধকে জাগিয়ে তুলছে। ঐ দলে থাকলে আপনিও সহজভাবে তাদের হাসি তামাশায় যোগ দিতে পারতেন। কিন্তু বেহেতু আপনি ঐ গোষ্ঠীর একজন নন, তাদের ঐ মজার আশীদার হতে আপনার কোন ইচ্ছা জাগে না। এক ভদ্রলোককে জিজ্ঞাসা করা হয়েছিল এক পাত্রীর ভাষণ শুনে সভার অন্ত সবাই যখন কেঁদে ভাসাচ্ছিলেন তিনি একটুও চোখের জল ফেলেন নি কেন। তিনি জবাব দিয়েছিলেন, “আমি তো ঐ গির্জের পাড়ার (paroisse) বাসিন্দা নই যে বৈদ্য”। ঐ ব্যক্তি কান্না সবচেয়ে বেশি কখন বলেছেন হাসি সবচেয়েও ঐ একই

কথা বলতে পারতেন। আসল কথা হোল, কৌতুকহাস্য আমাদের কাছে বতই বতঃশূর্ত বলে হবে হোক না কেন, তার মধ্যে প্রায় গোপন বড়বস্ত্রের মত একটা রহস্য থাকে যাতে প্রকৃত বা কাল্পনিক কিছু লোকের অংশগ্রহণ অত্যাৱস্তক। একথা অনেক সময় বলা হয় যে কৌতুকনাটক বা প্রহসনের অভিনয়কালে প্রেক্ষাগৃহ বত বেশি ভক্তি থাকে, দর্শকদের অট্টহাসির প্রকোপ তত বাড়ে। একথাও আমরা বহুবার শুনেছি যে কৌতুককর কোন ব্যাপার বা প্রতিক্রিয়া তাত্ক্ষণিক হ'বার নয়। মানুষের নীতিবোধের বতই তা পটভূমি ও পরিবেশ সাপেক্ষ, একটা বিশেষ সমাজ ও গোষ্ঠীর চিন্তা ও ধারণার দ্বারা নিয়ন্ত্রিত। তাই কেউ যখন কৌতুকহাস্যের পেছনে শুধু মানুষের মনের সহজ কৌতুকপ্রিয়তা ও রসবোধকেই গুরুত্ব দিতে চান তখন বুঝতে হবে কৌতুকবোধের মধ্যে দুটো আলাদা ব্যাপারের যুগপৎ অস্তিত্ব বুঝতে তিনি অক্ষম হয়েছেন। তিনি কৌতুকহাস্যকে একটা উদ্ভট ব্যাপারের চেয়ে বেশি কিছু ভাবতে পারেন না, বুঝতে পারেন না যে কৌতুকহাস্য মানুষের জীবনের আর সব বাস্তবীয় ঘটনা ও কার্যকলাপের সঙ্গে সম্পর্কযুক্ত একটা গভীর ব্যাপার, জীবনভূমি থেকে উৎপাটিত ছিন্নমূল কোন জিনিষ নয়। উপলব্ধির এই ত্রুটি থেকেই কৌতুকহাস্যের সেই সব সংজ্ঞা বা লক্ষণের জন্ম হয়েছে যার মধ্যে বাস্তবজীবনের সঙ্গে সম্পর্কহীন কতকগুলি চিন্তা প্রকট হয়ে পড়ে। যেমন, 'বুদ্ধিগোচর বৈপরীত্য' (contrast intellectuel), 'প্রকট নিবুদ্ধিতা বা অবৌদ্ধিকতা' (absurdité sensible), ইত্যাদি। এই সব লক্ষণ যদি বাস্তবীয় হাস্যকর ঘটনার বর্ণনায় প্রযুক্ত হতেও পারে, তবু কেন বিশেষ কোন উক্তি, মানুষ আর ঘটনা আমাদের হাস্য তার কোন পরিষ্কার ব্যাখ্যা দেয় না। বতাবতই প্রশ্ন ওঠে, যখন অস্ত্র সমস্ত ব্যাপার আমাদের সম্মুখে নিষ্ক্রিয় আর অনুভূতজিত রাখে, তখন কতকগুলি বিশেষ শ্রেণীর কাজ ও ঘটনাপরম্পরা দেখামাত্র আমাদের অঙ্গ-প্রত্যঙ্গ কেন কখনও সঙ্কুচিত, কখনও বিস্ফারিত আবার কখনও বা কম্পিত হয়? কিন্তু এই প্রশ্নের উত্তর পাবার জন্য আমরা এই বিশেষ দিকটি থেকে ব্যাপারটি অনুধাবন করব না। কৌতুকহাস্যের বঙ্গ

বুঝতে হলে তাকে তার স্বাভাবিক পরিবেশে অনুশীলন করতে হবে, এবং সেই পরিবেশটি হলো কোন বিশেষ সামাজিক বাতাবরণ। সর্বোপরি মনে রাখতে হবে যে কৌতূহলহাস্তের একটা বিশেষ উপযোগিতা আছে এবং এই উপযোগিতা সমাজের সঙ্গে একটা অবিচ্ছেদ্য সম্পর্কে যুক্ত। এখন আমরা বলতে পারি, কৌতূহলহাস্ত আমাদের জীবনের কোন্ সর্বজনীন প্রয়োজন মেটাতে তারই অনুসন্ধানে আমাদের এই আলোচনা প্রযুক্ত হবে। আমাদের বুঝতে হবে যে হাস্তরসের একটা সামাজিক তাৎপর্য অপরিহার্য।

প্রথমেই আমরা যে তিনটি মন্তব্য করেছি সেগুলির প্রত্যেকটিই যে লক্ষ্যে গিয়ে মিলছে এখানে তা পরিষ্কার করে বুঝে নেওয়া দরকার। যখন কিছু লোক গোষ্ঠীবদ্ধ হয় এবং যখন ঐ গোষ্ঠীবদ্ধ মানুষ তাদের মধ্যে একজনের আচার-ব্যবহার সমস্ত আবেগ-অনুভূতিকে রুদ্ধ রেখে শুধু বুদ্ধি-বৃত্তির সাহায্যে বিচার করে তখনই হাস্তরসের উদ্ভব হয়। এখন প্রশ্ন হলো, মানুষের ব্যবহারবিধির কোন্ বিশেষ দিকটির মূল্যায়নে এই গোষ্ঠী তার বিশ্লেষণ ক্ষমতাকে প্রয়োগ করে থাকে? তাদের বুদ্ধিবৃত্তিই বা তখন কোন্ বিশেষ কর্তব্যটি সম্পাদন করবে? এই প্রশ্নগুলির উত্তর দিতে হলে আরও কাছ থেকে সমস্যাটির মোকাবিলা করতে হবে। কিন্তু তার আগে কতকগুলি দৃষ্টান্ত দেওয়া জরুরি হয়ে উঠছে।

। দুই ।

একটি লোক পথে চলতে চলতে হোঁচট খেয়ে পড়ে গেল; দেখে পথিকরা হেসে উঠল। আমার ধারণা লোকটি যদি খেয়ালবশে মাটির ওপর বসে পড়ত তা দেখে কেউ হেসে উঠত না। কিন্তু লোকটি যে অনিচ্ছাসত্ত্বেও ঘটনাক্রমে পড়ে গেছে, এই কারণেই পথিকদের হাসি পেয়েছে। লোকটির অবস্থানের আকস্মিক পরিবর্তন হাসির কারণ নয়, হাসির কারণ এই অবস্থানগত পরিবর্তনে তার নিজের ইচ্ছের অভাব। হয়তো রাস্তায় একটা পাথর ছিল; কিন্তু সে অবস্থায় লোকটির উচিত ছিল তার গতিপথ বদলানো কিংবা পথ থেকে পাথরটিকে সরিয়ে দেওয়া। কিন্তু শারীরিক নমনীয়তার অভাবেই হোক,

অথবা অন্তরঙ্গতা বা অনপ্রত্যক্ষের আড়ষ্টতা বা অনিচ্ছিত গতিবেগের ফলেই হোক লোকটির শরীরের পেশীগুলি গতির দিক প্রয়োজনমত না বদলে আগের মতই আচরণ করেছে। ফলে লোকটির আকস্মিক পতন হয়েছে এবং সেই কারণেই অস্ত্র পথিকদের কাছে ঘটনাটি হাস্যকর বলে মনে হয়েছে।

এবার এমন কোন ব্যক্তির কথা তাবা যাক যিনি তাঁর প্রতিদিনের ছোটখাট কাজও অন্তের মত নির্বৃত্ত নিয়মে করে থাকেন। আরও মনে করা যাক যে কোন ছুটবুদ্ধি রহস্যপ্রিয় লোক এই ভ্রমলোককে ঠকাবার মতলবে তাঁর কাজের জিনিষগুলো একটু এদিক ওদিক করে সরিয়ে রেখেছে। ফলে, ভ্রমলোক দোরগোত্রে কলম ডুবিয়ে দেখেন তাতে কালির জায়গায় কাদা রাখা হয়েছে। কিংবা কোন মজবুত চেয়ারে বসতে গিয়ে তিনি যেখানেতে পড়ে যান; মোটকথা, তাঁর সমস্ত কাজকর্ম ওলট-পালট হয়ে যায়। কিন্তু প্রত্যেক ক্ষেত্রে কারণ হিসেবে রয়েছে ভ্রমলোকের তৎপরতা এবং ঝটতি কাজ করার প্রবণতা। অভ্যাস তাঁকে কর্মতৎপর করেছে। কিন্তু উল্লিখিত প্রতিটি ক্ষেত্রে ভ্রমলোকের উচিত ছিল তাঁর অভ্যাসশূলভ তৎপরতাকে একটু সংযত করা। মোটেই তা না করে তিনি যন্ত্রের মত চিন্তাহীন ভাবে তাঁর অভ্যাস কাজে এগিয়ে গেছেন। ছুটলোকের মকরার শিকার এই ভ্রমলোক, আর একটু আগে উল্লিখিত চলমান লোকটি মূলত একই পরিস্থিতির শিকার। দুজনেই আসলে একই কারণে আমাদের হাসির পাত্র হয়ে পড়েন। উভয় ক্ষেত্রেই আমাদের কৌতুকবোধের কারণ ভ্রমলোকদের আচরণে এক-ধরনের বহুলদৃশ অনমনীয়তা (raideur)। যেখানে বুদ্ধিমান্ হাতুখ অবস্থা বা পরিস্থিতির সঙ্গে কাজের সামঞ্জস্য আশা করে থাকেন, সেখানে এই দুই ব্যক্তিই বুদ্ধিহীন অড়বস্ত্রের মত আচরণ করেছেন। দুটো ঘটনার মধ্যে শুধু তফাৎ হোল, প্রথমটি নিজের থেকে ঘটেছে, দ্বিতীয়টির পেছনে ছিল অস্ত্র এক নেপথ্যচারী ব্যক্তির ছুটবুদ্ধি। প্রথম ঘটনাটিতে পথিক পাথরটিকে রাস্তার পড়ে থাকতে দেখেও মতর্ক হন নি, দ্বিতীয় ঘটনাটির পেছনে রয়েছে কোন পাজী লোকের চক্রান্ত।

তবুও দুটি ক্ষেত্রেই দুইটিনা ঘটেছে বাহ্য পরিস্থিতির দরুন। তাই হান্তকৌতুকের পেছনে আকস্মিকতা ও অপ্রত্যাশিতত্বের একটা বড় ভূমিকা আছে। বলা যায়, উল্লিখিত হান্তকর দুটি ঘটনার মাহুয়ের ভূমিকাতেও একটা গভীরতার অভাব আছে। তা হলে প্রশ্ন ওঠে, মাহুয়ের সম্ভার অস্তঃস্থলে কি ভাবে ঢোকা যায়? যখন মাহুয়ের চরিত্রের বাস্তবিক অনমনীয়তা ও বুদ্ধিবৃত্তির স্থিতিস্থাপকতার অভাব অবস্থানুসারে নিজের থেকেই প্রকাশ পাবে; পথের পাথর বা দুইলোকের দুইমি যখন এই চারিত্রিক ক্রটিগুলির প্রকাশের ক্ষমতা দরকার হবে না, তখন সুযোগ পেলেই নিজের থেকেই নানা-ভাবে চরিত্রের বাস্তবিকতা মাহুয়ের আচারব্যবহারে প্রকাশ হয়ে পড়বে। এবার এমন একটি লোকের কথা ভাবা যাক যে একটু আগে যে কাজটি করেছে শুণু তাই নিয়েই চিন্তা করে, বর্তমানের কর্তব্য নিয়ে তার এত-টুকুও ভাবনা নেই—যেন সংগতের তাল থেকে পিছিয়ে থাকা একটি গান। অনুভূতি আর বুদ্ধিবৃত্তির এমন একটা সহজ অভাব, যার ফলে বা দেখা যায় না, একটি চরিত্র শুণু তাই দেখতে থাকে, যা শোনা যায় না তাই ভুলতে থাকে, যা বলার দরকার নেই ক্রমাগত তাই বলতে থাকে; অর্থাৎ, চরিত্রটি শুণু অভীতকে নিয়ে মেতে থাকে, এক কল্পজগতের মধ্যে ডুবে থাকে; অথচ জীবনে মাহুবকে বর্তমান এবং বাস্তবজগতের সঙ্গে সামঞ্জস্য বজায় রেখে নিজের কাজকর্মকে নিয়ন্ত্রিত করতে হয়। এই ধরনের চরিত্রের মধ্যে হান্তকৌতুকের বীজ নিহিত থাকে। চরিত্রটি নিজের থেকেই তার হাবভাব, কাজকর্ম ইত্যাদির সাহায্যে অনবরত দর্শকদের হাসির খোরাক জুগিয়ে যায়। তাই এই ধরনের ‘ভাবুক’ বা ‘অস্তমনস্ক’ চরিত্র যে বিভিন্ন প্রহসন বা কৌতুকধর্মী নাটকে স্রষ্টার সৃষ্টিপ্রয়াসকে উৎসাহ করে তাতে বিম্বিত হ’বার কিছু নেই। যখন ল্য ব্রুইয়ের<sup>২</sup> (La Bruyère) এই বিশেষ ধরনের চরিত্রের দেখা পেলেন তিনি তাকে বিশ্লেষণ করে বুঝলেন নানা ধরনের হাস্যোদ্বীপক পরিস্থিতি সৃষ্টি করার উপযোগী মালমশলা (recette) তার আয়ত্তে এসে গেছে। বরঞ্চ বলা চলে এ নিয়ে তিনি একটু বাড়াবাড়ি করে ফেলেছেন, যার ফলে *Ménalque* নাটকে তিনি অভিনয় দীর্ঘ আর বেশি

খুঁটিমাটি বর্ণনাময়বিত্ত একটা পরিস্থিতির অবতারণা করেছেন — এই বৈশিষ্ট্যটি নিয়ে তিনি প্রায় সীমাহীন একটা আলোচনার নেবে পড়েছেন। আসলে ব্যাপারটির সহজতা তাঁকে মুগ্ধ করেছে। হয়তো অন্তরমনকতাই কৌতুকহাস্যের একমাত্র উৎস নয়, কিন্তু এই বৈশিষ্ট্যটিকে ঘিরে এমন অনেক ঘটনা ও পরিস্থিতি কল্পনা করা যায় যেগুলি এর থেকে সরাসরি বেরিয়ে আসে। সন্দেহ নেই যে চরিত্রের এই অন্তরমনকতা হাস্যরসের একটি অত্যন্ত স্বাভাবিক উৎসমুখ।

অন্তরমনকে, অন্তরমনকতার ফলও কৌতুকহাস্যের একটি শক্তিস্থান কারণ হতে পারে। একটি সাধারণ নিয়ম আছে যার প্রথম দৃষ্টান্ত আমরা এই-মাত্র লক্ষ্য করেছি এবং নিয়মটিকে এইভাবে সাজানো যেতে পারে : বিশেষ কোন কারণে যখন কৌতুকপ্রদ কোন প্রতিক্রিয়ার সৃষ্টি হয়, তখন কারণটিকে আমরা যত সহজ আর স্বাভাবিক মনে করব আমাদের ওপর তার প্রতিক্রিয়া তত বেশি হাস্যোদ্বীপক হবে। অন্তরমনকতা যখন সাধারণ আর সরল ব্যাপার হিসেবে প্রকাশ পায় তখনই তা বেশি মজার বলে মনে হয়। যে অন্তরমনকতার কারণ আমরা জানি, যার উৎপত্তি আর স্ফূরণ আমাদের চোখের সামনে ঘটে, যার পুরো ইতিহাস আমাদের নন্দদর্পণে তা বিশেষ করে কৌতুককর বলে আমাদের ধারণা হয়। একটা উদাহরণ দেওয়া যাক। এক ব্যক্তি প্রেম আর বীরত্বের কাহিনী ছাড়া অন্য কিছু পড়ে না। ঐ সব কাহিনীর নায়ক-নায়িকাদের দ্বারা সে এতই মুগ্ধ আর আকৃষ্ট যে তার চিন্তা-ভাবনা শুধু তাদের কেন্দ্র করেই আবর্তিত হ'তে থাকে। শেষে লোকটি সন্দোহিতের মত হাবভাব দেখায়। তার সমস্ত কাজকর্ম আনমনা আর এলোমেলো হয়ে পড়ে। এক্ষেত্রে লোকটির অন্তরমনক ভাবুক অবস্থার বিশেষ কারণটি আমাদের জানা আছে। এই এলোমেলো ভাব কিন্তু লোকটির মনে চিন্তার অভাব থেকে আসে নি। বরঞ্চ লোকটির চিন্তায় কাল্পনিক হলেও বেশ জীবন্ত আর অভিরঞ্জিত কিছু পরিস্থিতি আর চরিত্রের উপস্থিতিই তার এই অন্তরমনকতার আসল কারণ। পতন যে সব সময়েই পতন ভাঙে কোন সন্দেহ নেই। কিন্তু সাধারণের দিকে চোখ না রেখে

অন্তরিকে তাকানোর ফলে পথের মধ্যে কুরোতে পড়ে যাওয়া এক কথা, আর আকাশের নক্ষত্র গুণতে গুণতে কুরোর মধ্যে পড়ে যাওয়া অন্য এক ব্যাপার। ডন কুইক্সোটো (Don Quixote) নির্বাণ নক্ষত্রের দিকে তাকিয়ে পথ চলছিলেন। স্বর্ণযুগের পেছনে ধাবমান কল্পনাবিলাসী চরিত্রকে নিয়ে যে কৌতূহ্যের সৃষ্টি হয় তার গভীরতা অনেক বেশি। কিন্তু এই অন্তরমনস্কতাকে কেন্দ্রীয় শক্তি হিসেবে পুনঃপ্রতিষ্ঠা দিয়ে যদি নানা পরিস্থিতির সৃষ্টি করা যায় তা হলে দেখা যাবে গভীর শ্রেষ্ঠ হস্তরসের এই উপাদানটি কিভাবে লম্বু ও চটুল হাসির বাহকও হতে পারে। বাস্তবিক, এই খেয়ালী আর উচ্ছল উৎসাহীর দল, এই অজুত যুক্তিবাদী পাগলগুলো আমাদের বুদ্ধির তারে বিভিন্ন সুরের ঝঙ্কার ভূলে আমাদের হাসাতে পারে। কখনও সেই দুঃস্থবুদ্ধি লোকটির শিকার হিসেবে, কখনও সেই স্থলিতপদ পথচারীর রূপ নিয়ে সে আমাদের কৌতুকবোধকে সক্রিয় করে, আবার কখনও জীবনের পথে বাস্তবতার পাথরে ধাক্কা খাওয়া পথিক শিশুর মত স্বপ্নবিলাসী মানুষ হিসেবে এই হাসির চরিত্র আত্মপ্রকাশ করে; আর এই সব আদর্শবাদী কল্পনাপ্রবণ মানুষগুলোকে ধরাশায়ী করার জন্য জীবনের যত কঠিন সমস্যা তাদের পাথরগুলো জীবনের পথে যেখানে সেখানে ছড়িয়ে রেখেছে বলে মনে হয়। কিন্তু শেষোক্ত চরিত্রের মানুষের মধ্যে প্রথম দুঃধরনের চরিত্রের চেয়ে অনেক বেশি উচু জাতের অন্তরমনস্কতা রূপ পায়। তার অন্তরমনস্কতার পেছনে একটা বিশেষ কারণ আছে, কোন একটি আদর্শ ও বিশ্বাসকে কেন্দ্র করে তার অন্তরমনস্কতা আবর্তন করে। তার জীবনের উদ্ভূত সব ক্রিয়াকলাপ আর দুঃখটনাও তাদের নিজস্ব একটা সামঞ্জস্য নিয়ে চলে। তার কারণ, বাস্তব জীবন স্বপ্নবিলাসের পেছনে কার্যকর প্রাপ্তিকে শোধরাবার জন্য তার অনোষ বুদ্ধি প্রয়োগ করে, এবং তার ফলে এইসব ঘটনার পারস্পর্য বাস্তবিক প্রবণতার মানুষ ও দর্শকদের মধ্যে অসীম সম্ভাবনাপূর্ণ কৌতুক-বোধের সঞ্চার করে।

এবারে আর একটু এগোন যেতে পারে। একটি মাত্র চিন্তাকে আঁকড়ে ধাক্কির প্রবৃত্তি মানুষের বুদ্ধিবৃত্তিকে যে ভাবে প্রভাবিত করে, তার চারিত্রিক



দোষও তার চরিত্রকে অসুস্থপভাবে ক্রটিপূর্ণ করবে, এটাই বাস্তবিক। নৈতিক ক্রটি বা মানসিক কুটিলতা—যে-ভাবেই চরিত্রের দোষ প্রকাশ পাক না কেন, মানুষের সম্ভাব্য একটা বক্রতা এনে দেয়। অবশ্যই এমন অনেক দোষ আছে বার মধ্যে মানুষের বুদ্ধি এবং চেতনা গভীরভাবে অনুপ্রবিষ্ট থাকে। আমাদের উপলব্ধি, বুদ্ধি ও বিবেকের মধ্যে সৃষ্টিবর্ষী যা কিছু শক্তি আছে তা দিয়ে নানা বৈচিত্র্যের সমন্বয়ে নতুন নতুন পরিবেশে এই সব দোষ প্রকাশ পায়। এই সব দোষ অনেক সময় ট্রাজেডির কারণ হয়। কিন্তু যখনই আমাদের ব্যবহারে অসঙ্গতি বা ক্রটি ঘর পড়ে তখনই আমরা হাত্পান্দ হই। তখনই আমরা যেন পূর্বনির্দ্ধারিত একটা সীমার মধ্যে ঘরা পড়ি। পালাবার কোন পথ থাকে না। বেড়া দিয়ে ঘেরা একটা অলঙ্ঘনীয় পরিসীমার মধ্যে আমরা বন্দী হয়ে পড়ি, আমাদের বুদ্ধি ও প্রত্যাশনমত্তিত্ব যেন সাময়িকভাবে হারিয়ে যায়। আমরা কিন্তু নিজের দোষে ঐ বন্দীদশাকে জটিল করে তুলি না; বরঞ্চ ঐ অবস্থাই আমাদের মধ্যে সক্রিয় একটা দৃঢ়মূল বৈশিষ্ট্যকে প্রকট করে তোলে। এই আলোচনার শেষের দিকে আমরা দেখাবার চেষ্টা করব কিভাবে কৌতুকহাস্য (কমেডি) এবং বিরোগান্ত (ট্রাজেডি) ব্যাপারের মধ্যে তফাৎ এরই মধ্যে খুঁজে পাওয়া যাবে। এদের বৈশিষ্ট্য ও স্বরূপ সম্বন্ধে আমরা আরও খুঁটিয়ে আলোচনা করার অবকাশ পাব। ট্রাজিক নাটক নায়ক বা নায়িকার চরিত্রের মূল প্রবণতা বা ক্রটির ছবি তুলে ধরে চরিত্রটির দোষ-ক্রটি, আবেগ-অনুভূতি, গুণ-বর্মের জীবন্ত রূপ হয়ে ওঠে। সেখানে চরিত্রটির অন্তান্ত সামান্ত বা সাধারণ বৈশিষ্ট্যগুলি অন্তর্হিত বা গোপন হয়ে যাওয়ার ফলে চরিত্রটিকে তার প্রধান বৈশিষ্ট্যগুলি থেকে আলাদা করে কল্পনা করা আমাদের পক্ষে কঠিন হয়ে ওঠে—আমরা ঐ চরিত্রবিশেষের অবিচ্ছেদ্য বৈশিষ্ট্য হিসেবেই ঐ দোষগুলির কথা ভাবতে পারি। বোধ হয় ঐ কারণেই বিরোগান্ত বা ট্রাজিক নাটকের নাম ঐ বিশেষ চরিত্রের নামানুসারে হয়ে থাকে। বিপরীত পক্ষে, কোনো কৌতুক নাটক বা প্রহসনের নায়করূপ হয় বর্ণনাম (nom générique) অনুসারে, যেমন রূপণ (*L'Avare*), জুয়াদি

(*Le Joueur*), ইত্যাদি। যদি নির্বাণরায়ণ বা হিংস্ফটে (*Le Jaloux*) নামের কোন নাটক কল্পনা করা যায় তা হলে সঙ্গে সঙ্গে স্গানারেল (*Sganarelle*)<sup>৪</sup> কিংবা জর্জ দাঁদ্যার (*George Dandin*)<sup>৫</sup>—এর যত কোন চরিত্রের কথা মনে পড়বে, কিছুতেই ওথেলোর কথা মনে আসবে না। ‘হিংস্ফটে’, এই ধরনের শিরোনাম প্রহসন ছাড়া অন্য কোন আতের নাটকের হতে পারে না। এর কারণ কৌতুককর দুর্বলতা হিসেবে কোন দোষ যত ঘনিষ্ঠভাবেই ব্যক্তিচরিত্রের সঙ্গে একাত্ম হয়ে থাকে না কেন, অদৃষ্টভাবে হলেও ঐ দোষটিই নাটকের প্রধান চরিত্র বা কেন্দ্রবিন্দু হিসেবে কাজ করতে থাকে, আর মহুস্মদেহী চরিত্রটি শুধু ঐ দোষটির রূপায়ণের উপায় হিসেবে কাজ করে। কখনও আবার এই মূল দোষটি নিজের প্রয়োজনমত মানুষরূপী পুতুলগুলোকে ব্যবহার করে ও নিজের প্রবণতা অনুযায়ী কোন বিশেষ পথে তাদের বিবর্তন দেখায়। যন্ত্রী যেমন বাণ্যযন্ত্র বাজান, কিংবা পুতুলনাচের শিল্পী যেমন আগুলের কসরতে, আপন ইচ্ছামত পুতুলগুলোকে নাচান, তেমনি অবিকাংশ ক্ষেত্রে ঐ চারিত্রিক দোষত্রুটিগুলি চরিত্রের আচার-আচরণ, কথাবার্তা প্রভৃতিকে নিয়ন্ত্রিত করে। আরও কাছ থেকে লক্ষ করলে দেখা যাবে হাস্যরসের শিল্পীর কাজ হোল নাটকে সক্রিয় প্রধান চারিত্রিক দোষটিকে এমন পরিপূর্ণ আর ঘনিষ্ঠভাবে দর্শকদের সামনে মেলে ধরা এবং দর্শকদের সেই দোষের অন্তঃস্থলে এমন নিপুণভাবে অনুপ্রবিষ্ট করা যাতে শেষ পর্যন্ত নাটকের চরিত্ররূপ পুতুলগুলো আর দর্শকদের মধ্যে এমন একটা ঘনিষ্ঠ বোঝাপড়া গড়ে ওঠে যার ফলে নাট্যকার যে স্রুতোগুলি দিয়ে ঐ পুতুলগুলোকে নাচাচ্ছেন তার কয়েকটি দর্শকদেরও আয়ত্তে এসে যায়, তাঁরাও যেন ইচ্ছা হলে ঐ স্রুতোগুলির সাহায্যে পুতুলগুলিকে খেলাতে পারেন। প্রহসন থেকে আমরা যে আনন্দ পাই তার পেছনে এটাও একটা কারণ। এই চরিত্রগুলির আচার-ব্যবহারে বর্ধার্য চিন্তাশীল মানুষের চরিত্রবিরোধী পুতুলহুলুভ ব্যক্তিক বয়ংক্রিয়তা আমাদের কৌতুকের কারণ হয়। এর আগে আমরা যে ব্যক্তিকতার উল্লেখ করেছি, তার সঙ্গে অন্তরমনকতার সঙ্গে ঘনিষ্ঠ পাদুস্তম্ভ ব্যক্তিকতার অস্তিত্বও লক্ষ করার বিষয়। আরও ভাল-

ভাবে ব্যাপারটাকে বুঝতে গেলে লক্ষ করতে হবে যে কোনো হাস্যকর চরিত্র নিজের সম্বন্ধে যত বেশি অনবহিত বা অজ্ঞ ঠিক সেই অনুপাতে সে হাস্যোদ্বীপক। হাস্যকর কোনো চরিত্রের বিশেষত্ব হোল অনেক ব্যাপারে তার সচেতনতার অভাব। সে যেন সারা পৃথিবীর কাছে স্পষ্টত পরিদৃষ্টমান হয়েও নিজের কাছে একেবারে অদৃষ্ট। অন্তর্গত একজন ট্র্যাভেলিং মাস্টার তাঁর আচার-ব্যবহার ও চরিত্রকে সামান্তমাত্রও বদলাবেন না কারণ তিনি জানেন অপরে কি ভাবে তাঁর বিচার করে; তিনি নিজে কি এবং তাঁর চরিত্রের দোষত্রুটি দর্শকের মনে কি ধরনের জ্ঞান সঞ্চার করেছে তা জেনেও তিনি তাঁর চারিত্রিক বৈশিষ্ট্যে অটুট থাকেন। কিন্তু বাস্তবঃ দেখা যায় যে হাস্যকর কোন চরিত্র নিজের চারিত্রিক-ত্রুটি সম্বন্ধে অবহিত হওয়ার সঙ্গে সঙ্গে নিজেকে গুণের নিতে অন্তত চেষ্টা করে। তার কার্পণ্য ও লালসা সম্বন্ধে আমাদের বিজ্ঞপায়ক মনোভাব সম্বন্ধে হারপাগো (Harpagon)<sup>৬</sup> যদি সচেতন হোত, তাহলে সেই সব দোষ থেকে নিজেকে সঙ্গে সঙ্গে মুক্ত করতে না পারলেও, অন্তত নির্লজ্জভাবে তার লোভ সে আমাদের সামনে কম প্রকাশ করার চেষ্টা করত, কিংবা তা অন্ততাবে তার চরিত্রে প্রকাশ পেত। অন্তত এই ভাবে কৌতুকহাস্য মানুষের আচরণের ত্রুটি সংশোধনে সাহায্য করে, একথা বলা যায়। আমাদের যে রকম হওয়া উচিত কৌতুকহাস্য আপাতরূপে আমাদের সেই-রকম হতে সচেষ্ট করে, আর শেষ পর্যন্ত আমরা হয়তো ঐ রকমের আদর্শ আচরণে সফলও হতে পারি।

এই বিশ্লেষণে আর বেশি দূর এগোবার দরকার নেই। কৌতুকহাস্যের নানা পরিস্থিতি আমরা লক্ষ করেছি। ইঠাং পড়ে-বাওয়া দ্রুতগতি পথিক থেকে শুরু করে ছুইবুড়ি লোকের শিকার মানুষটি পর্যন্ত, তার থেকে আবার ভাবে-ভোলা অন্তরমন লোকটির দৃষ্টান্ত লক্ষ্য করে আমরা চলে গেছি অবাধ উদ্ভাসতার ক্ষেত্রে; পরিশেষে আমরা চরিত্র, আচরণ ও মানসিকতার নানা বিকৃতির উদাহরণ লক্ষ করেছি। এই বিবর্তনের অঙ্গসরণ করতে গিয়ে আমরা দেখেছি কৌতুকহাস্য কি ভাবে ক্রমশ বেশি পরিমাণে মানুষের

চরিত্রের সঙ্গে একাত্ম হয়ে গেছে। সেই সঙ্গে আমরা এও দেখেছি কি-ভাবে অভিসৃষ্ট প্রকাশপদ্ধতির মধ্যেও কৌতুকহাস্ত তার অপেক্ষাকৃত মোটাদানার বা কিছুটা কম স্বকৃতির প্রকাশভঙ্গীর কিছু বৈশিষ্ট্য বজায় রেখেছে। এই বৈশিষ্ট্য হলো মানুষের চরিত্রের ব্যক্তিকতা আর অনমনীয়তা। এখন দূর থেকে একটু অস্পষ্ট আর অগোছালো হলেও মানুষের চরিত্রের হাস্তকর দিকের কিছুটা ধারণা আমরা পেতে পারি, আর সেই সঙ্গে কৌতুকহাস্তের সাধারণ ক্রিয়াকলাপ সম্বন্ধে খানিকটা উপলব্ধিও আমাদের আসতে পারে।

জীবন আর সমাজ আমাদের প্রত্যেকের কাছে একটা অতল্ল সচেতনতা দাবী করে। আমাদের এই চেতনাই কোন একটা পরিস্থিতির সামগ্রিক রূপ লক্ষ করে। আমাদের দেহের ও মনের নমনীয়তা আর স্থিতিস্থাপকতার সঙ্গে এই চেতনা একাত্ম হয়ে ঐ পরিস্থিতির পরিণতির সঙ্গে সামঞ্জস্য বজায় রেখে চলতে আমাদের সাহায্য করে। টানা-পোড়েন ও স্থিতিস্থাপকতা (tension et élasticité) আমাদের দেহ ও মনের পক্ষে অত্যাৱশ্যক এবং পরস্পর পরিপূরক। এই দুটি ধর্মকে জীবন অহুক্ষণ কাজে লাগায়। আমাদের শরীরে যখন এই দুটি শক্তির অভাব প্রকট হয়, আমরা যাবতীয় অহুস্থতা আর দুর্বলতার শিকার হই, নানা দুর্ঘটনা আমাদের বিপদ ডেকে আনে। যখন মনের দিক থেকেও এই দুই শক্তির দৈন্ত আমাদের পীড়া দেয়, আমরা বিবিধ মানসিক দুর্বলতা ও বিকারের দৃষ্টান্ত হয়ে উঠি। অবশেষে, আমাদের চরিত্রের মধ্যেই যখন এই দুই গুণের ঘাটতি পড়ে, তখন আমরা সামাজিক পরিবেশের সঙ্গে নিজেকে মানিয়ে নেবার অক্ষমতাজনিত একটা গুরুতর ক্রটির শিকার হয়ে পড়ি এবং এই ক্রটি শুধু আমাদের নিজের দুর্দশার নয়, অনেক অপরাধেরও কারণ হয়ে পড়ে। আমাদের জীবনের বিশেষ গুরুত্বপূর্ণ সবদিকের ওপর প্রভাবশালী এই মানসিক ক্রটি যখন কেটে যায়, জীবনসংগ্রামে আমরা যত বেশি অংশ নিই, এই হীনতা তত বেশি সংশোধিত আর বিদূরিত হয়—আর তখনই আমরা অল্প দশজন মানুষের সঙ্গে বাতাবিক ভাবে সমাজজীবনে অংশ নিতে পারি। সমাজ অবশ্য আমাদের

কাছ থেকে আরও একটা বড় জিনিষ চায় ; বাহুবের বেঁচে থাকাই সমাজের পক্ষে বখেঁট নয়, সমাজ চায় বাহুব ভাল করে বাঁচুক । আমাদের প্রত্যেকে শুণু অভ্যাবস্তক পার্থিব প্রয়োজনগুলো মিটে গেলেই সন্তুষ্ট হয়ে বাবে—এই ভেবে সমাজ ত্বর পায় । সমাজ চায় না বাহুব জীবনের নানা ক্ষেত্রে শুণু অভ্যাসের দাস হয়ে তার গতাহুগতিক ব্যবহার বিধিতে অনুগত থেকে বস্ত্রের বস্ত বেঁচে থাকুক । আরও একটা জিনিষকে সমাজ ত্বর পায়—বাদের নিয়ে সমাজ গঠিত তাদের মনন প্রক্রিয়া যদি ক্রমশঃ শূন্য থেকে শূন্যতর হয়ে পরস্পরের সঙ্গে অতি হৃদয় ও গভীরতরে যোগসাজসের চেষ্টা না করে, যদি শুণু কতকগুলো বাহুলি বোঝাপড়াতেই তুষ্ট হয়, সেটাও সমাজের কাছে একটা বড় রকমের ভীতির কারণ হতে পারে । সামাজিক বাহুবদের মধ্যে শুণু কতকগুলো একেবারে পার্থিব প্রয়োজনভিত্তিক সমঝোতাই সমাজচেতনাকে সন্তুষ্ট করতে পারে না ; সমাজ চায় পারস্পরিক সমন্বয় সাধনের জন্য বাহুব অবিরাম চেষ্টা চালিয়ে যাক । তাই বাহুবের আচরণে, চরিত্রে, এমনকি দৈহিক ক্রিয়াকর্মেও স্থিতিস্থাপকতার বাবতীয় অভাবকে সমাজ সন্মোহের চোখে দেখে, কারণ এই অভাবের ফলে যেমন বাহুবের বস্ত রকমের কাজকর্ম কেমন দুর্বল আর ক্লীণ হয়ে যাচ্ছে বোঝা যায়, তেমনি তার থেকেই স্পষ্ট হয়ে ওঠে কিতাবে স্থিতিস্থাপকতাহীন চরিত্রে সমাজজীবন থেকে বিচ্ছিন্নতার প্রবণতা ক্রমশঃ বেড়ে উঠছে ; ফলে যে বিন্দুকে কেন্দ্র করে সমাজ আবর্তিত হয় চরিত্রটি তার থেকে বিচ্যুত অস্ত্র একটা পথে চলে যায় । এক কথায়, এই শারীরিক, মানসিক ও চারিত্রিক স্থিতিস্থাপকতার অভাব ব্যক্তি চরিত্রে উৎকেন্দ্রিকতা এনে দেয় । তবুও এই অবস্থায় ঐ রকম কোন চরিত্রের ক্রিয়াকলাপ, আচার-ব্যবহার প্রভৃতি ব্যাপারে সমাজ কার্যত কোন বাধার সৃষ্টি করতে পারে না । তার কারণ বাস্তবিক চরিত্রটিও এককভাবে সমাজ-জীবনকে তেমন উল্লেখযোগ্য ভাবে প্রভাবিত করতে পারে না । সমাজ এই চরিত্রকে নিয়ে শুণু অবস্থিকর একটা পরিস্থিতির মুখোমুখি হয় । কিন্তু সমাজ থেকে চরিত্রের এই উৎকেন্দ্রিকতা একটা লক্ষণ বা ভঙ্গী নিয়ে আত্ম-প্রকাশ করে—এবং চরিত্রটির এই ‘অসামাজিকতা’ সমাজের পক্ষে তেমন

কোন ক্ষতি বা হানির কারণ হয় না। এর কলে সমাজও এই পরিস্থিতির জবাব দেয় কতকগুলো আকার-ইজিভের সাহায্যে। কৌতুকহাস্যকে তাই এক ধরনের সামাজিক সঙ্কেত (une espèce de geste social) হিসেবে কাজ করতে হয়। তাই ব্যক্তির ব্যবহারিক অসঙ্গতি বা উৎকেন্দ্রিকতাকে নিয়ন্ত্রিত করার জন্য কৌতুকহাস্য তার মনে ভয় বা উদ্বেগের সঞ্চার করে, তাকে অহুঙ্কণ তার আচরণের ত্রুটি সম্বন্ধে সজাগ করে তোলে, আর তার অনেক গৌণ এবং আনুষঙ্গিক ক্রিয়াকলাপকে পারস্পরিক ব্যবহারের মধ্যে করে রাখে, অগুণায় যে-সব ব্যবহারিক আচরণ অভ্যাসের অভাবে ক্ষুণ্ণ থাকে এবং হয়তো নুপ্ত হয়ে যেতে পারত। এক কথায়, সামাজিক রীতিনীতির বহিঃক্ষেপে যা কিছু যান্ত্রিক এবং নিশ্চাপ্ত তাকেও কৌতুকহাস্য মন্থণ ও সৌজন্যমণ্ডিত মালুমী বৈশিষ্ট্য দেয়। কৌতুকহাস্য তাই শুধুই শিল্প বা নন্দনতত্ত্বের সঙ্গে জড়িত নয়, কারণ অজান্তেই (অনেক ক্ষেত্রে নীতিবিগর্হিত ভাবেও বটে) তার দ্বারা সাধারণ সামাজিক উন্নতিসাধক হিতবাদী উদ্দেশ্যও (but utile de perfectionnement général) সাধিত হয়। তবুও কৌতুকহাস্যের মধ্যে কিছুটা নন্দনতাত্ত্বিক বা শিল্পগত বৈশিষ্ট্য অবশ্যই আছে। কারণ, যখন জীবনধারণের বাবতীয় জাগতিক উদ্বেগ থেকে মুক্ত সমাজ ও ব্যক্তি নিজেদের সৌষ্ঠবমণ্ডিত শিল্পকর্মের বিষয় হিসেবে দেখতে চায় শুধু তখনই কৌতুকহাস্যের সৃষ্টি হতে পারে। এক কথায়, সমাজজীবন ও ব্যক্তিসত্তার মধ্যে অন্তর্লীন এই সব ক্রিয়াকলাপ ও মানসিকতাকে কেন্দ্র করে একটা বৃত্ত ঝাঁকা যেতে পারে যার পরিধির মধ্যে স্বাভাবিক কার্য-কারণভিত্তিক পরিণতি থেকেই তাদের শাস্তির সূত্রপাত হয়। অহুঙ্কৃতি আর দেহমনকে কেন্দ্র করে যে সংগ্রাম তার গভীর বাইরে একটা নিরপেক্ষ জগৎ আছে যেখানে মানুষ মানুষের কাছে তার দুর্বলতা প্রকাশ করে। এই দুর্বলতার উৎস তার দেহ, মন ও চরিত্রের একটা যন্ত্রসদৃশ অনমনীয়তা। কিন্তু সমাজ চায় তার সদস্যদের মধ্যে এই অনমনীয়তা থাকবে না, কারণ তা থাকলে তাদের কাছে আশাহুঙ্কণ মানসিক সাযুজ্য বা সামাজিক মানসিকতা পাওয়া যাবে না। দেহ, মন আর কো. ২

চরিত্রের এই অবসরীয়তাই কৌতুককর এবং তার নিরাশ্রয়ের গুণ হোল কৌতুকহাস্য ।

তবুও এই সূত্রকেই কৌতুকহাস্যের প্রধান লক্ষণ বলে আমরা ধরে নেবো না । কৌতুকহাস্যের তাত্ত্বিক এবং অবিভিন্ন দৃষ্টান্তগুলির বিশ্লেষণেই সূত্রটিকে প্রয়োগ করা যাবে । তা ছাড়া এই সূত্রটিকে কৌতুকহাস্যের ব্যাখ্যা হিসেবেও আমরা হাজির করতে চাই না । বরঞ্চ আমরা এই সূত্রটিকে কৌতুকহাস্যের বাবতীয় ব্যাখ্যার মূল স্তর হিসেবে ব্যবহার করতে চাই, যেভাবে একজন বুদ্ধবিভাবিশারদ কোন বস্তুযুক্ত দৈহিক দিক থেকে অনুক্ষণ লিপ্ত থেকেও সমরবিভা শিক্ষার সময় পাওয়া তরবারি ব্যবহার করার বাবতীয় কৌশল মনে রেখে সেগুলিকে প্রয়োজন অনুসারে কাজে লাগান । এবার আমরা সার্কাসের জোকাসের তাঁড়ামো থেকে শুরু করে হাস্যরসের সূক্ষ্মতম শিল্পকর্ম পর্যন্ত কৌতুকহাস্যের বাবতীয় রূপ আমাদের চোখের সামনেই গড়ে তুলবো এবং দেখব এই সূত্রকে কাজে লাগিয়ে আমরা কৌতুকহাস্যের কোন্ কোন্ অচিহ্নিত আর অদৃষ্টপূর্ব অলিঙ্গলিতে গিয়ে পড়ি । মাঝে মাঝে আমাদের বাত্ম্যপথের আশেপাশে আমরা চোখ বুলিয়ে নেব এবং যদি পারি এই সূত্রের দোহুলায়ান শেখ-প্রাপ্ত পর্যন্ত বাব—যে প্রাপ্তে গিয়ে জীবন আর শিল্পের মধ্যে অপরিহার্য সাধারণ সংযোগ সম্বন্ধে আমরা সচেতন হবো ; কারণ আমাদের বিশ্বাস কৌতুকপ্রদ ঘটনাগুলিও জীবন আর শিল্পের মধ্যে একধরনের সেতুবন্ধন করে ।

। তিন ।

কৌতুকহাস্যের সরলতম রূপ নিয়েই আরম্ভ করা যেতে পারে । প্রশ্ন করা যাক, কেমন চেহারা দেখলে আমাদের হাসি পায় ? কিংবা, কোন মুখাবয়বের কৌতুককর ভাব আসে কোথা থেকে ? আরও প্রশ্ন, এইসব ক্ষেত্রে হাস্যকর আর কুৎসিৎ এই দুইয়ের মধ্যে তফাৎটা ঠিক কি রকম ? এইভাবে যদি প্রশ্নগুলো রাখা যায় তা হলে প্রত্যেক উত্তরদাতা নিজের

ধারণায় উত্তর দেবেনই। তাই প্রশ্নগুলি জনতে সরল হলেও, এ-পর্বত সেগুলির সরাসরি কোন নির্ভরযোগ্য উত্তর পাওয়া যায় নি। প্রথমে, অহঙ্কার বা কুংসিং কাকে বলে তার একটা সংজ্ঞা বা ব্যাখ্যা খুঁজে বের করতে হবে, তারপর আবিষ্কার করতে হবে কুংসিং কোন জিনিষে আরও কি সংযোজিত হলে তা হাস্যকর হয়ে ওঠে। কিন্তু সমস্যা হোল, হুঙ্কারের সংজ্ঞা দেওয়ার চেয়ে অহঙ্কারের লক্ষণ নিরূপণ করা সহজতর কোন কাজ নয়। বাই হোক, এই লক্ষণ নিরূপণের চেষ্টায় আমরা এমন একটা উপায় বের করব যা আমাদের প্রায়ই কাজে লাগবে। বলা চলে, সমস্যাটাকে আমরা একটু বাড়িয়ে দেখব, কারণ অহঙ্কারের প্রভাবটাকে একটু অতিরিক্ত করে দেখলে তার পেছনে নিহিত কারণগুলো সহজে আমাদের নজরে আসে। যেমন ধরা যাক, কুংসিংকে বাড়িয়ে বিকলাঙ্গ করা হোল, তারপর দেখা যাবে বিকলাঙ্গ থেকে কোন্ বিবর্তনের সাহায্যে তাকে হাস্যকর পরিণতি দেওয়া যায়।

কিন্তু, দুঃখজনক হলেও একথাটা সত্য যে মানুষের শরীরের কোন কোন বিকৃতির অন্ত কিছু মানুষের মনে কৌতুকবোধকে জাগিয়ে তোলার ক্ষমতা থাকে। যেমন, কোন কোন কুঁজওয়ালা লোককে দেখলেই হাসি পায়। আমরা অদ্বিকৃতির অনাবশ্যক খুঁটিনাটি ব্যাপারের মধ্যে যেতে চাই না। পাঠকদের শুধু বিভিন্নরকমের বিকলাঙ্গতার কথা ভাবতে বলবো এবং তাঁদের অহুরোধ করব এই বিকৃতিগুলিকে দুটো শ্রেণীতে ভাগ করতে। এক শ্রেণীতে থাকবে সেই বিকৃতিগুলো যেগুলোকে প্রকৃতিদেবী নিজেই কৌতুকপ্রদ করেছেন; অন্য শ্রেণীতে থাকবে সেই সব বিকলাঙ্গতা যাদের সঙ্গে কৌতুকহাস্তের কোন সংশ্লিষ্ট নেই। আমার বিশ্বাস এই শ্রেণীবিন্যাস থেকে পাঠক এই ধরনের একটি নিয়ম আবিষ্কার করবেন: যে অদ্বিকৃতি কৌতুকপ্রদ তা স্বাভাবিক, এবং হুঙ্কার শারীরিক গঠনসম্পন্ন মানুষ তা অহঙ্কার করতে পারেন।

তাহলে কি বলা যায় না যে কুঁজো লোকটিকে দেখলে মনে হয় যে সে ঠিকমত দাঁড়াতে অক্ষম এবং তার পিঠ একটা কুংসিং বক্রতা নিয়েছে?



দেহের একধরনের একত্বের মির ফলে—যাকে অনমনীয়তা বলা যায়—লোকটি এই বিকৃতিতেই অভ্যস্ত হয়ে পড়েছে। লোকটিকে শুধু দেখার চেষ্টা করুন, এবং বিশেষ করে এই দেহগত বিকৃতির পেছনে কারণ অনুসন্ধান করার চেষ্টা থেকে বিরত থাকুন। আপনার পুরানো সমস্ত সংস্কার এবং পক্ষপাতযুক্ত ধারণা বা চিন্তা ত্যাগ করুন; চেষ্টা করুন একটা সম্পূর্ণ নতুন, সরল অথচ আদিশ উপলব্ধিকে আয়ত্ত করার। এর ফলে যে নতুন দৃষ্টিভঙ্গী আপনি অর্জন করবেন, দেখবেন তার চরিত্র হ'বে এই ধরনের: চোখের সামনে এমন একটি লোককে আপনি দেখবেন যে একটা অনমনীয় অঙ্গভঙ্গীতে অবচল রয়েছে, যার দেহটি হয়ে উঠেছে একটা মূর্তিমান কৌতুক।

যে সমস্তাটির আমরা সমাধান করতে চাই এবারে সেখানেই ফিরে যাওয়া যাক। একটা হাস্যকর অঙ্গবিকৃতিতে কিছুটা লঘু করে দেখে আমরা একটা কৌতুকপ্রদ অস্বন্দরতার সন্ধান পেতে পারি। মানুষের মুখের কোন হাস্যোদ্দীপক ভঙ্গী আমাদের মনে এমন একটা স্বাদী এবং অপরিবর্তনীয় ভঙ্গীর ছবি এঁকে দেয় যেটা মুখের স্বাভাবিক আর সাবলীল অভিব্যক্তিপূর্ণ চেহারার সঙ্গে একেবারেই বেমানান। একটা দৃঢ়মূল অস্বন্দর ব্যাপার, প্রায় চিরস্থায়ী একটা 'ভেংচি' আমাদের সেখানে চোখে পড়ে। আমরা কি বলতে পারি যে মানুষের মুখের যাবতীয় ভাব ও ভঙ্গী স্বন্দর আর শোভন হলেও আমাদের ঐ একই ধরনের একধরনের ধারণা দেয়? কিন্তু এ-ক্ষেত্রে একটা গুরুত্বপূর্ণ বৈশিষ্ট্যের উল্লেখ করা দরকার। যখন আমরা কোন অভিব্যক্তিপূর্ণ সৌন্দর্য, এমন কি কোন বিশেষ ভাবব্যঞ্জক অস্বন্দর জিনিষ নিয়ে আলোচনা করি, অর্থাৎ কোন মুখকে কোন অসুস্থতি বা ভাবের ভোক্তক বলে বর্ণনা করি, হয়তো তারও মধ্যে তখন কোন স্বাদী জিনিষের সন্ধান পাই—কিন্তু সেখানে আমরা একধরনের গতিমরতার (mobilité) অস্তিত্বও অনুভব করি। তাই সেই স্থিরতার (fixité) মধ্যেও এমন একটা প্রাণের স্পন্দন অনুভূত হয় বা ব্যক্তিবিশেষের মনের মধ্যে জীবন্ত ও সক্রিয় বিচিত্র মানা অসুস্থতি ও চিন্তার অস্তিত্বকে প্রকট করে তোলে। যেমন আগামী দিনের আবহাওয়ার ক্রমবর্তমান উদ্ভাবন কখনও কখনও বসন্তের

সকালের কুয়াশার মধ্য দিয়ে সূচিত হয়। কিন্তু হাস্তকর মুখভঙ্গীর বৈশিষ্ট্য হোল সেখানে বা দৃষ্টিগোচর তার চেয়ে বেশি কিছু প্রতিক্রিয়া তার থেকে দর্শক পান না। এই মুখভঙ্গী এক বিশেষ রকমের অনন্ত মুখবাদানের মত। এখানে আমরা একথাও বলতে পারি যে কোন ব্যক্তির সমগ্র নৈতিক আর মানসিক সত্তা যেন ঐ মুখভঙ্গীর মধ্যে স্থায়ীভাবে ধরা পড়েছে। সেই-জন্তই কোন মুখ যত বেশি এবং সরাসরি এমন কোন যান্ত্রিক ভাব দেখাতে পারে যার মধ্যে ব্যক্তিটির চরিত্র স্থায়ীভাবে ধরা পড়ে, তা ততই হাস্তকর বা কৌতুকাবহ হয়ে ওঠে। কোন কোন মুখভাব দেখলে মনে হয় মুখের মালিক অবিরাম কেঁদেই চলেছে, কোন মুখে আবার সদা-প্রসন্নভাব, কোন মুখ দেখলে মনে হয় লোকটি অনবরত হুইস্প্ বাজাচ্ছে, কোন মুখ আবার সবসময়ে ভেঁপুতে ফুঁ দিচ্ছে বলে মনে হয়। এইসব ক্ষেত্রে সেই নিয়মটি স্বতঃপ্রকাশিত আর প্রমাণিত। অর্থাৎ যে কাজের পেছনে ক্রিয়ামূল কারণকে আমরা যত সহজে আর স্বাভাবিকভাবে ব্যাখ্যা করতে পারব, তা আমাদের কাছে তত বেশি হাসির বলে মনে হবে। যান্ত্রিকতা, জড়তা কিংবা স্থায়ী বক্রতা প্রভৃতি বৈশিষ্ট্যের ফলেই মানুষের মুখের চেহারা আমাদের মনে কৌতুক জাগায়। কিন্তু কৌতুকহাস্তের পেছনে আমরা যত গভীর কারণ খুঁজে পাই, তার তাৎপর্য তত গুরুত্বপূর্ণ হয়ে ওঠে—তখন বোঝা যায় মৌলিক কোন বিষয়ে অনবধানতা মানুষের চরিত্রকে কৌতুকহাস্তের ব্যাপার করে তুলেছে, যেন মানুষের মন কোন অতি সাধারণ ঘটনার বস্তু-গত দিক্‌ দেখে নিজেকে মুগ্ধ, এমন কি সন্মোহিত হ'তে অসুস্থতি দিয়েছে।

এবারে আমরা ক্যারিকেচার (caricature) বা উপহাসের উদ্দেশ্যে আঁকা বা বর্ণিত কোন ক্রটির চিত্ররূপের পেছনে ক্রিয়ামূল কৌতুকহাস্তের চরিত্র বুঝতে চেষ্টা করব। কোন মুখের গঠন আপাতভাবে যতই নিখুঁত, তার প্রতিটি রেখা যতই সামঞ্জস্যপূর্ণ এবং ভাবপ্রকাশের ভঙ্গী যতই সমীচীন হোক বা কেন্দ্র তা কখনই আসলে ক্রটিহীন এবং সুসমঞ্জস হতে পারে না। ঐ আপাতসামঞ্জস্যের ভেতর থেকেই কোন একটা বিশেষ প্রবণতা ধরা পড়বে, একটা সম্ভাব্য মুখভঙ্গীর আভাষ চোখে পড়বে এবং ধরা যাবে শেষ

পৰ্বত এক ধরনের বিকৃতি, যার মধ্যে মানুষের চারিত্রিক আর মানসিক বৈশিষ্ট্য মোটামুটি একটা রূপ নেয়। যুগের এই বৈশিষ্ট্য বতাই ক্ষম আর যাইরে থেকে ধরা কঠিন হোক না কেন, তাকে রেখার মাধ্যমে ছুটিয়ে তোলাই কাটু'ন শিল্পীর কেরামতি—সেই বৈশিষ্ট্যকে কিছুটা বাড়িয়ে তুলে তিনি সাধারণের কাছে প্রকট করে দেন। কাটু'ন বা ক্যারিকেচার শিল্পী তাঁর মডেলের মুখে এমন ভাব বা হাসি দেন যেটা তার মুখে ছুটে উঠত যদি সে মুক্তভাবে মুখভঙ্গী করত এবং তার মনের ভাবকে প্রকাশের শেষ সীমায় নিয়ে যেত। চেহারার আপাত প্রশান্তির পেছনে যে গভীর বিদ্রোহ চাপা থাকে তাকে ঠিকমত রূপ দেওয়াই কাটু'ন শিল্পীর লক্ষ্য। প্রকৃতির খেয়ালিগণার মধ্যে যে অসামঞ্জস্য ও বিকৃতি প্রচ্ছন্ন থাকে তাকে তিনি স্পষ্ট করেন—এই বিকৃতি সাধারণতঃ প্রবলতর একটা শক্তির কাছে অবদমিত থাকার ফলে স্বাভাবিক অবস্থায় পুরোপুরি আত্মপ্রকাশ করতে পারে না। তাই কাটু'ন শিল্পের মধ্যে দানবীয় (diabolique) একটা ব্যাপার আছে; মানুষের চরিত্রের মধ্যে যে-দানব দেবতার কাছে স্বভাবতঃই হার খীকার করে তাকে আগিয়ে তোলাই কাটু'ন শিল্পীর কাজ।

অবশ্যই এই শিল্প অতিরঞ্জনের আশ্রয় নেয়, কিন্তু অতিরঞ্জন করাই তার উদ্দেশ্য একথা বলা ঠিক হবে না। এমন অনেক কাটু'ন ছবি আছে যেগুলি চিত্রিত চরিত্রের বাস্তব জ-এ আঁকা প্রতিকৃতির চেয়ে তার চরিত্র ও ব্যক্তিত্বকে অনেক বেশী প্রকৃত করে তোলে। এমন অনেক কাটু'ন ছবি আছে যার মধ্যে অতিরঞ্জনের ব্যাপারটা প্রায় ধরাই যায় না। আবার অন্তর্গত অতিরঞ্জনের আশ্রয় নেওয়া সত্ত্বেও অনেক ছবিতে চিত্রিত ব্যক্তির চরিত্রের আসল কৌতুককর বৈশিষ্ট্য শিল্পীর অনায়ত্ত থেকে যায়। অতিরঞ্জনের সাহায্যে কোন ব্যাপার বা চরিত্রকে হাস্যোদ্দীপক করে তুলতে হ'লে দেখতে হবে যেন অতিরঞ্জন প্রক্রিয়াটিই শিল্পীর কাজের মূল উদ্দেশ্য বলে মনে না হয়। শিল্পী 'অতিরঞ্জন' পদ্ধতিটিকে একটি সাধারণ উপায় হিসেবে কাজে লাগাবেন—যাতে মানুষের চরিত্র ও আচরণের মধ্যে লুক্কায়িত বিকৃতি খুব স্পষ্টভাবে আমাদের সামনে তুলে ধরা যায়। এই চারিত্রিক

বিকৃতির উপস্থাপনাই প্রধান উদ্দেশ্য, ঐ চারিত্রিক অশাস্ত্রই চিত্রিত মানুষটি সম্বন্ধে আমাদের আগ্রহকে আগিয়ে তোলে।

এই কারণেই আমাদের শরীরের যে অঙ্গগুলির স্বাধীন ও স্বচ্ছন্দ গতি-শীলতা নেই শিল্পী তাদের মধ্যেই তাঁর অতিরঞ্নের উপাদান খোঁজেন— কাকুর নাকের বাঁকা গড়নের মধ্যে, কাকুর আবার কানের বৈশিষ্ট্যের মধ্যে। কোন বস্তুর আকৃতি সব সময়েই একটা গতিশীলতা আর সাবলীলতার আভাষ দেয়। যে কার্টুন শিল্পী তাঁর শিল্পের সূত্রানুসারে একজনের নাকের আয়তন বাড়িয়ে আঁকেন, অর্থাৎ প্রকৃতিদেবী নিজে যে-ভাবে ঐ নাকটিকে আয়তনে বাড়াতে পারতেন কিন্তু বাড়ান নি, শিল্পীও যদি সেই নিয়ম অনুসরণ করে নাকটিকে বাড়িয়ে আঁকেন তাহলে তিনি ঐ অঙ্গটিকে একটি হাসির জিনিষ করে তোলেন। ঐ কার্টুন ছবিটি দেখার পর আমাদেরও মনে হবে যে আসল নাকটি একটু বেড়ে উঠে ঐ একই ঢং-এ মুখভঙ্গী করছে। ঠিক ঐ অর্থে বলা যায় কার্টুন শিল্পীর সাফল্য অনেক সময়ে প্রকৃতির নিজের কাজকে প্রভাবিত করে। যে নিয়মে প্রকৃতি স্বয়ং মানুষের ঠোঁটে খাঁজ দেন বা কোন লোকের গালকে রোগা ও লম্বা করেন, কখনও বা আবার কাকুর চিবুককে গোলগাল করে তোলেন, তা দেখে মনে হয় মানুষের মুখাবয়বকে বিকৃত করার পথে তিনি নিজেও অনেকটা এগিয়েছেন, যেন কোন কোন ব্যক্তির শরীরকে গড়ে তোলার সময় ঠিকমত তদারকি করতে তিনি নিজেই ভুলে গেছেন। কোন কোন মানুষের স্বাভাবিক চেহারাকেই অনেক সময় তার নিজের কার্টুন বলে মনে হয় এবং তখন অতিরঞ্জন ছাড়াই চেহারাটি আমাদের হাসির কারণ হয়।

যোট কথা, আমাদের এই বিশ্লেষণ কৌতুকহাস্য সম্বন্ধে যে চরম সিদ্ধান্তেই পৌঁছক না কেন, আমাদের মনে এ সম্বন্ধে একটা পরিষ্কার ও ছিন্নছিন্ন দার্শনিক উপলব্ধি আছে; সমস্ত মানুষী আকৃতির মধ্যে আমাদের কল্পনাশক্তি আমাদের সত্তা বা আত্মার এমন একটা প্রকাশ দেখতে পায় যার দ্বারা আমাদের চেহারার বৈশিষ্ট্য নির্ধারিত হয়। এই সত্তার নমনীয়তার যেমন নীমা নেই, তার চাকল্য ও গতিময়তাও তেমন অবিচল; এই শক্তি

মাধ্যাকর্ষণের কোন নিয়মের দ্বারা নিয়ন্ত্রিত নয়, কারণ পাখি কোন শক্তি তাকে আকর্ষণ করে না। এই আত্মা যে দেহকে সজীব করে তোলে তাতে তার নিজস্ব লবুতাও সে কিছুটা সঞ্চারিত করে। এইভাবে কোন জড়-বস্তুর মধ্যে বস্তুনিরপেক্ষ একটা শক্তির অল্পপ্রবেশ ঘটে, যাকে বলা হয় সৌষ্ঠব বা লাভণ্য। কিন্তু দেহরূপ জড়পদার্থ এই শক্তির বিরোধিতা করে নিজের স্থূলতাকে আঁকড়ে থাকতে চায়। একদিকে যেমন আত্মার অন্তর সচেতনতাকে জড়দেহ আকর্ষণ করে, অন্যদিকে তেমনি এই গরীদান আত্মিক সক্রিয়তাকে সে আপন জড়ের দ্বারা ব্যাহত করে তাকে একটা বস্তুস্থূলভ বয়ংক্রিয়তার স্তরে নামিয়ে আনতে চেষ্টা করে। জড়বস্তু চায় দেহের নানা বুদ্ধিদীপ্ত গতিবিধি ও কাজকর্মকে কতকগুলি বুদ্ধিবিহীন গতানুগতিক চাল-চলনের খাতে ফেলে দিতে, চেষ্টা করে মুখাবয়বের নানা অসুভূতিব্যঞ্জক ভাবকেও কতকগুলো একঘেয়ে মুখভঙ্গীতে সীমিত রাখতে—এককথার মানুষের সমস্ত সম্ভাব্য সে এমন একটা ভাব আরোপ করতে চায় যা দেহলে ধারণা হতে পারে মানুষ মনপ্রক্রিয়াশূন্য কোন যান্ত্রিক-জড়তার মধ্যে ডুবে আছে, অহুশ চেষ্টা করেও ভেতরের জীবন্ত আদর্শের সঙ্গে নিজের সম্বন্ধকে প্রাণবন্ত করে জীবনীশক্তির নবায়নের কাজে সে বিফল হয়েছে। দেহের জড়ত্ব যখন এইভাবে আত্মার দেহগত বহিঃপ্রকাশকে নির্জীব করে দিয়ে দেহের চালচলনের মধ্যে একটা প্রাণহীন পাথুরে ভাব এনে তার লাভণ্যকে হ্রাস করে দিতে পারে, তখনই সে শরীরের সজীবতাকে নষ্ট করে তার জায়গার কতকগুলো হানুসকর বৈশিষ্ট্য নিয়ে আসে। তা হলে, কৌতুকহাস্যকে ঠিক তার উল্টোটা জিনিষের সঙ্গে তুলনা করে তার লক্ষণ নির্ণয়ের চেষ্টা করতে হবে, প্রয়োজন হবে সৌন্দর্যের চেয়ে লাভণ্য ও সৌষ্ঠবের সঙ্গে বেশি করে তার তুলনা করার। তাই কৌতুকহাস্যের মধ্যে কুৎসিৎ আর অসুন্দর্যের চেয়ে জড়ত্ব বা গতিহীনতার প্রভাব অনেক বেশি। অনমনীয়তা সেখানে সৌন্দর্যহীনতার চেয়ে বেশি তাৎপর্যপূর্ণ।

। চার ।

এবারে আকৃতিগত কৌতুকহাস্তের প্রসঙ্গ থেকে আমরা বিভিন্ন আচার-আচরণ ও গতিবিধিসাপেক্ষ কৌতুকহাস্তের অবতারণা করব। যে-নিয়ম এই ধরনের ব্যবহারী বটনাকে নিয়ন্ত্রিত করে বলে আমার ধারণা প্রথমেই তার কথা বলি। অবশ্য এর আগে যা কিছু বলা হয়েছে বর্তমান বক্তব্যটি তার থেকেই সহজে অনুমান করা যায় :

মানুষের দেহের ভাবভঙ্গী, চালচলন আর গতিবিধি আমাদের মনে যত বেশি যান্ত্রিকতার কথা জাগাবে আমাদের কাছে তা তত বেশি কৌতুককর বলে মনে হবে।

এই সূত্রের সরাসরি প্রয়োগ দেখিয়ে তার পুঙ্খানুপুঙ্খ বিশ্লেষণ এখনই আমি করছি না, যদিও এই সূত্রে প্রয়োগ করার মত অসংখ্য ক্ষেত্র পাওয়া যায়। সরাসরি তাদের পরীক্ষা ও বিশ্লেষণ করতে হলে খুব কাছ থেকে কৌতুকপ্রদ ছবির শিল্পীদের কাজ একটু খুঁটিয়ে অনুশীলন করলেই কাজ হবে। তার জন্তে অবশ্য কাটুন জাতীয় ছবিকে এখনকার মত একপাশে সরিয়ে রাখতে হবে, কারণ তার বিশেষ একটা ব্যাখ্যা আমরা একটু আগেই দিয়েছি। সেই সঙ্গে চিত্রশিল্পের সঙ্গে সাদৃশ্য নেই এমন কোন হাস্তকর ব্যাপারকেও আমরা এখন আলোচনার মধ্যে আনব না। ভুললে চলবে না যে কোন ছবিতে যে-ধরনের হাসির উপাদান থাকে তা প্রায়ই ধার করা এবং সাহিত্যিকও এ-ধরনের হাসিকে প্রায়ই তাঁর শিল্পে ব্যবহার করেন। আমার বক্তব্য চিত্রশিল্পী একজন বিদ্রূপাত্মক শিল্পের স্রষ্টা হিসেবে তাঁর নিজের আঁকা ছবি ব্যবহার করতে পারেন, এবং শুধু ছবি হিসেবে দেখলে অর্থাৎ অল্পন শিল্পে দক্ষতার নিরিখে ছবিগুলির বিচার করলে সেগুলির হাস্তকরতা কম বলে মনে হতে পারে। অপরপক্ষে, আমরা যদি শিল্পীর আঁকার ক্ষমতার দিকে মন না দিই, তা হলে ঐ ছবির মধ্যে শিল্পী যত পরিষ্কার-ভাবে এবং জ্ঞানতঃ চিত্রিত মানুষটির মাধ্যমে একটি সবার এবং চলন্ত পুতুলের ধারণা সৃষ্টি করতে সমর্থ হবেন আমরা তাতে তত বেশি কৌতুক-হাস্তের ষোড়াক পাব। অর্থাৎ এখানে ‘পাপেট’ বা পুতুলনাচের পুতুলের

ভাবটা চিত্রিত চরিত্রের মধ্যে প্রকট হওয়া দরকার। যেন চরিত্রটির মধ্যে যন্ত্রের জোড়ালানানো ভাবটি বেশ পরিপাটি আর স্বচ্ছভাবে আমাদের চোখে ধরা পড়ে। মানুষটির মধ্যে ক্রিয়াশীল কতকগুলি বাস্তবিক বৈশিষ্ট্য যেন আমাদের কাছে খুব স্পষ্ট হয়ে ওঠে। যেন কাচের মত বস্তু একটা আবরণ ভেদ করে তার ভেতরকার বৈশিষ্ট্যগুলো আমরা সহজে লক্ষ্য করতে পারি। কিন্তু সেই সঙ্গে দৃষ্টি রাখতে হবে যেন ঐ বাস্তবিকতার ইঙ্গিত খুব সূক্ষ্মতা ও সংযমের সঙ্গে প্রকাশ পায়, যেন তার বিভিন্ন ইন্দ্রিয়ের প্রকাশ সাবলীলতা ও স্বাচ্ছন্দ্যবর্জিত হলেও চরিত্রটি একটা পুরোপুরি জীবন্ত আর বাস্তবিক মানুষ হিসেবে আমাদের কাছে গ্রহণযোগ্য হয়। একদিকে একজন বাস্তবিক মানুষের চরিত্র আর অন্যদিকে আত্মসত্তার স্বাচ্ছন্দ্যবর্জিত বাস্তবিকতা—এই দুই বিরোধী জিনিষের ইঙ্গিত বতই পরস্পরের সঙ্গে ওতপ্রোত ও একাত্ম হয়ে মিশে যাবে তার থেকে উদ্ভূত কৌতুকহাস্যের চরিত্র ততই আমাদের কাছে প্রীতিপ্রদ হয়ে উঠবে এবং শিল্পকর্মটি ততই আমাদের কাছে গ্রহণীয় বলে মনে হবে। প্রত্যেক কৌতুকবাহক চরিত্রের স্টার শিল্পীহিসেবে অভিনবত্ব এবং মৌলিকতা নিশীত হয় পুতুলের মধ্য দিয়ে তিনি জীবনের কোন বিশেষ দিককে কতখানি সাক্ষ্যের সঙ্গে আমাদের কাছে হাজির করতে পেরেছেন তার দ্বারা।

এই যন্ত্রের তাৎক্ষণিক প্রয়োগের ব্যাপারটা আমি সরিয়ে রাখছি, এখন শুধু তার সুদূরপ্রসারী ফল আর প্রভাব সম্বন্ধে কিছু অহুসঙ্কানের চেষ্টা করব। চরিত্রের মধ্যে সক্রিয় বাস্তবিকতা (automatisme) এমনই একটি ব্যাপার বা অসংখ্য হাস্যকর প্রতিক্রিয়ার জন্ম দিতে পারে। কিন্তু বেশির-ভাগ সময়ে মাত্র নিয়মের জন্ত এই বাস্তবিকতার দেখা পাওয়া যায়, এবং তার ফলে যে হাসির উদ্রেক হয় মুহূর্তের মধ্যে তারও বিলোপ ঘটে। তাকে স্থায়ী করতে গেলে বিশ্লেষণ ও মননের সাহায্য নিতে হয়।

কোন শেখাধারি বক্তার মুখের কথাই সংগে সমানে চলে তার অকৃতকী। যেন তার বক্তৃতার ক্ষিপ্ততাও নির্বাসিত হয়ে তার বিভিন্ন অকৃতকী তার চিন্তার পেছনে বাওয়া করে এবং বক্তার মানসিক অবস্থাকে বিশদ করতে চায়। কিন্তু চেষ্টা সবেও বক্তার চিন্তার জটিল বিবর্তন প্রক্রিয়ার মধ্যে

প্রবেশ করা কি অসম্ভবের পক্ষে সম্ভবপর ! বক্তৃতাকালে বক্তার চিন্তাশ্রোত যতঃবর্দ্ধমান একটা ব্যাপার—তা ফুল থেকে ফলে, ফল থেকে রসাল পকতার দিকে ভাষণের শুরু থেকে শেষ পর্যন্ত নানা স্তর ভেদ করে বিবর্তিত হতে থাকে । বক্তৃতা দেওয়ার সময় বক্তার চিন্তার প্রবাহ কখনও থামে না, কখনও পুনরাবৃত্তির চক্রে বাঁধা পড়ে না । তার ধর্মই হোল মুহূর্তে মুহূর্তে বদলানো, আর এই পরিবর্তন খেমে যাওয়া মানেই হোল তার জীবনের অবসান ঘটা । তাই বক্তার অসম্ভবীও চায় তার চিন্তার শ্রোতের মত নিজেকে সজীব করে রেখে প্রতিষ্ঠা দিতে । সেও চায় জীবনের মৌলিক নিয়ম অনুসারে কোন বিশেষ অসম্ভবীর পুনরাবৃত্তি না করতে । কিন্তু বাস্তব-ক্ষেত্রে দেখা যায় বক্তার মাথার বা হাতের কয়েকটি ভঙ্গী বারবার একই-ভাবে ফিরে ফিরে আসে । শ্রোতা হিসেবে যদি আমরা এই ব্যাপারটি লক্ষ করি, ব্যাপারটি যদি বক্তার বক্তব্য বিষয় থেকে আমাদের মনকে বিক্ষিপ্ত করে, যদি বক্তৃতা চলা কালে আমরা ঐ অসম্ভবী বা হাত নাড়ার পুনরাবৃত্তির অপেক্ষা করি এবং অপেক্ষা করার সময় ঐ অসম্ভবী বা হস্তচালনার আবার যদি আবির্ভাব হয় তাহলে নিজের থেকেই আমাদের হাসি আসে । কেন হাসি আসে ? আসে কারণ আমাদের সামনের মানুষটির মধ্যে আমরা একটা যন্ত্রের অস্তিত্ব দেখতে পাই । মানুষটির আচরণে যান্ত্রিক কিছু বৈশিষ্ট্য ধরা পড়ে । এখানে কোন জীবন্ত মননশীল মানুষের বৈশিষ্ট্য চোখে পড়ে না, শুধু দেখা যায় জীবন্ত রক্তমাংসের তৈরি একটা মানুষের মধ্যে স্থাপিত একটা যন্ত্র জীবনের অনুকরণ করছে । এই ব্যাপারটিই হোল আমাদের হাসির কারণ ।

এই একই কারণে যে-সব অসম্ভবীকে আমরা সাধারণতঃ হাস্যকর মনে করি না, সেগুলিও আমাদের কাছে হাসির হয়ে ওঠে, যখন দেখি কেউ অল্প একজনের স্বাভাবিক অসম্ভবীর অনুকরণ করছে । এই অতি সরল ব্যাপারের ব্যাখ্যা করতে গিয়ে অনেক সময় বহু জটিল তথ্যের আশ্রয় নেওয়া হয় । কিন্তু একটু তাবলেই বোঝা যায় যে প্রতি মুহূর্তেই আমাদের মনের অবস্থার পরিবর্তন ঘটে এবং যদি দেহের তাবস্তবী মনের এই সদা পরিবর্তনশীল



অবস্থার অনুসরণ করে এবং যদি এই মানসিক অবস্থা আমাদের শারীরিক চালচলনেও সঞ্চারিত হয় তাহলে এই সব অজ্ঞতজী কখনও যান্ত্রিকভাবে একই জিনিষের পুনরাবৃত্তি করবে না। ফলে বাবতীর অনুকরণ সব সময়ে পরিবর্তিত হবে। কিন্তু যে মুহূর্তে আমরা আমাদের বৈশিষ্ট্য হারিয়ে বকীয়তাবঞ্চিত হয়ে উঠি, তখনই আমরা হাসির পায়ে পরিণত হই। আমার বক্তব্য হলো আমাদের প্রত্যেকের যে অজ্ঞতজীতে যান্ত্রিক একঘেয়েমি বা পুনরাবৃত্তির স্পর্শ আছে সেইটুকুই অপরের দ্বারা অনুকৃত হতে পারে। আর সেই ভাবতজীগুলিই আমাদের ব্যক্তিত্বের জীবন্ত স্পর্শ থেকে বঞ্চিত। মানুষের চরিত্রে যতটুকু যান্ত্রিকতার অনুপ্রবেশ ঘটেছে, ঠিক ততটুকুই অনুকরণ করা যায়। ঐ কারণেই বলা যায় যে তার চরিত্রের ঐ যান্ত্রিকতা-রূট অংশটুকুই হাস্যোদ্দীপক। তাই, অনুকরণ দেবলে যে আমাদের হাসি আসে তাতে আশ্চর্য হবার কিছু নেই।

আমরা বলতে চাই যে আমাদের যে সব হাবভাব আর অজ্ঞতজীর মধ্যে যন্ত্রের বৈচিত্র্যহীনতা ও একঘেয়েমি আছে সেগুলিকেই আমরা কৌতুক-কষ্টির উদ্দেশ্যে অনুকরণ করতে পারি, কারণ ঐ একঘেয়েমি ব্যাপারটাই আমাদের জীবন্ত ব্যক্তিত্বের একেবারে বিরোধী। কাউকে অনুকরণ করার মানেই হোল ঐ অনুকৃত লোকটি তাঁর চরিত্রের মধ্যে যে যান্ত্রিকতা ঢুকতে দিয়েছেন তাকেই আলাদা করে দেখানো। এবং যেহেতু এই ব্যাপারটাই যে কোন লোকের হাস্যকরতার গোপন রহস্য সেই জন্যই অনুকরণ ব্যাপারটাই যে আমাদের কৌতুকবোধকে আগায় তাতে বিশ্বাসের কিছু নেই।

তবুও, অপরের অজ্ঞতজী বা মুদ্রাদোষের অনুকরণ যদি স্বভাবতই হাস্যকর হয়, তা হলে সেই ভঙ্গীকে একেবারে বিকৃত না করে শুধু সামান্ত একটু অতিরঞ্জনের সাহায্যে তার মধ্যে যান্ত্রিকতার আবিষ্কারের উদ্দেশ্যে যদি অনুকরণ প্রযুক্ত হয় তবে তা আরও বেশি হাসির খোরাক জোগায়—যেমন করাত দিয়ে কাঠ কাটা, কিংবা কামারের নেহাই-এর ওপর অবিরাম হাতুড়ির আঘাত, কিংবা কাল্পনিক কোন ঘটনার দড়ি বরে এক নাগাড়ে টানা, ইত্যাদি। খুল ভাঁড়ানো বা অশালীন ক্রিয়াকলাপ হাস্যরসের একমাত্র

উৎস নয়, যদিও নিশ্চিতরূপে তার থেকে হাস্যরসের কিছু উপাদান পাওয়া যায়। বরঞ্চ কোন ভঙ্গী কোন অতি সরল ক্রিয়াকলাপের সঙ্গে যুক্ত থেকেও যদি ইচ্ছাকৃতভাবে ব্যঙ্গিক বলে মনে হয় তবে তা স্বতঃস্ফূর্তভাবে হাসির উল্লেখ করতে পারে। এই ধরনের ব্যঙ্গিকতার ব্যাখ্যা প্যারডি (parodie) জাতীয় বিদ্রোপাত্মক রচনার একটি অতি প্রিয় পদ্ধতি হতে পারে। আমরা অনুমানের ভিত্তিতে এই সিদ্ধান্তে এসেছি, কিন্তু আমার বিশ্বাস নাটকের বিদ্যুৎ কিংবা সার্কাসের জোকার তার স্বভাবলব্ধ ক্ষমতা দিয়েই এই সত্য বোঝে।

পাসকাল<sup>১</sup> (Pascal) তাঁর চিন্তাবলী (Pensées)<sup>২</sup> নামক রচনায় যে ছোট বর্ণনাটির প্রস্তাব করেছিলেন আমার মনে হয় এইটেই তার সমাধান। “একই দেখতে দুটি মুখের কোনটি এককভাবে আমাদের হাসি জাগায় না, কিন্তু দুটিকে যখন একই সঙ্গে দেখা যায়, তাদের সাদৃশ্য আমাদের হাসায়।” ঠিক একইভাবে আমরা বলতে পারি, “কোন বক্তার বক্তৃতা দেবার সময় নানা অঙ্গভঙ্গীর মধ্যে কোনটিই আলাদাভাবে দেখলে হাস্যকর না হলেও, যখন বক্তৃতার সময় কতকগুলি ভঙ্গী ফিরে ফিরে আসতে থাকে, তখন সেগুলি আমাদের কাছে হাসির বলে মনে হয়”। এর কারণ হোল, যেখানে প্রকৃত জীবন আছে সেখানে পুনরাবৃত্তি নেই। কিন্তু যেখানে পুনরাবৃত্তি থাকে, একই জিনিষ যেখানে অস্বাভাবিক হয় সেখানেই আমাদের সন্দেহ হয় আপাত-রূপে জীবন্ত মানুষের মধ্যেও কোন ব্যঙ্গিকতা সক্রিয়। একই দেখতে দুটো মুখের সামনে দাঁড়িয়ে আপনার প্রতিক্রিয়া কেমন হয় তা নিরূপণ করার চেষ্টা করুন। দেখবেন, মনে হবে দুটো মুখই যেন কোন ছাঁচে ফেলে তৈরি; নয়তো বা মনে হবে একই শীলমোহরের দুটো ছাপ; কিংবা একই নেপে-টিভের দুটো প্রিন্ট। মোটকথা তাদের মধ্যে সাদৃশ্যের আভির্ভাষা দেখে কোন একটা ব্যঙ্গিক শিল্পপদ্ধতির কথা আপনার মনে আসবে। ব্যঙ্গিকতার দিকে জীবনের এই প্রবণতাই এখানে আমাদের কৌতুকবোধের আসল কারণ।

যদি পাসকাল-বর্ণিত একই চেহারার মাত্র দুজন লোকের জায়গায় একই চ-এর বেশি সংখ্যার মানুষকে একেই ওপর জড়ো করা যায়, যদি অবিকল

এক চেহারার অসংখ্য লোক একই সঙ্গে চলাফেরা, নাচানাচি, কপড়-সারসারি করে, আবার কখনও এক সঙ্গে একই ভঙ্গীতে দাঁড়িয়ে থাকে বা হাত নাড়ে, দেখা যাবে আমাদের হাসি আরও প্রবল হয়েছে। এ-ক্ষেত্রে ওদের দেখে আমাদের মনে পড়বে পুতুলনাচের পুতুলগুলোর কথা। আমাদের মনশ্চক্রে ভেসে উঠবে অদৃশ্য হুতোয় বাঁধা কতকগুলো পুতুলের ছবি—তারা হাত ধরাধরি করে, পায়ের তালে তাল মিলিয়ে, একজনের মুখের পেশীর সঙ্গে, অন্তসকলের মুখের পেশীর হবহ সাদৃশ্য বজায় রেখে নড়চে-চড়চে। তাদের মধ্যে এই অদ্ভুত সাদৃশ্য সম্ভব হয় কারণ তারা সকলেই একটা অদৃশ্য হুতোয় সাহায্যে নিয়ন্ত্রিত হচ্ছে। তাদের মধ্যে এই অপরিবর্তনীয় সাদৃশ্য আমাদের চোখের সামনেই তাদের প্রত্যেকের আকৃতি-গত স্থিতিস্থাপকতাকে (elasticité) নষ্ট করে তাদের কয়েকটা অনমনীয় (raide) বয়ংক্রিয় বাস্তবিক পুতুলে রূপান্তরিত করে। ঝানিকটা ঘোটা জাতের প্রমোদের (divertissement un peu gros) পেছনে এই ধরনের পদ্ধতি কাজ করে বলে আমার ধারণা। যারা এই জাতের প্রমোদ পরিবেশন করেন তাঁরা পাসকালের রচনা পড়েছেন কিনা জানি না, কিন্তু পাসকালের উক্তিরা মধ্যে যে ব্যঙ্গনা রয়েছে তাঁদের প্রমোদ পরিবেশন পদ্ধতির মধ্যে তা পরিপূর্ণ-ভাবে বাস্তবায়িত হয়। সন্দেহ নেই যে এই দ্বিতীয় উদাহরণটিতে বাস্তবিকতার উপলব্ধির মধ্যেই হাসির কারণ নিহিত, এবং আর একটু সূক্ষ্মভাবে হলেও প্রথম দৃষ্টান্তগুলিতেও আমাদের কৌতুকবোধের কারণ ঐ একই, অর্থাৎ বাস্তবের ব্যবহারে বহুস্থূলত চিন্তাহীনতার প্রভাব।

তা হলে অহুসস্থানের এই পথ অহুসরণ করে একটু অস্পষ্টভাবে হলেও আমরা এর আগে উল্লেখ করা নিয়মটির গুরুত্ব বুঝতে পারি। শুধু বাস্তবের অন্তর্ভুক্তির মধ্যে নয়, তার অন্তর্ভুক্ত অনেক কাজকর্ম ও চিন্তাপদ্ধতির মধ্যেও এই বাস্তবিকতার অস্তিত্ব সম্বন্ধে আমরা সচেতন হই। আমরা বুঝতে পারি যে কৌতুককর কোন কাহিনী বা নাটকে ব্যবহৃত নানা ধরনের শৈলী, বৈকল্য নির্দিষ্ট সময়ের ব্যবধানে কোন বিশেষ সংলাপ বা দৃষ্টের ব্যবহার; ঠিক সাবজেক্ট রেখে কোন ঘটনা বা চরিত্রের বিপরীতধর্মী অবতারণা; কিংবা

প্রায় জ্যামিতিক পরিমিতির সঙ্গে প্রহসনধর্মী কোন ঘটনার ব্যবহার ইত্যাদি —এ-সবের দ্বারা উদ্ভূত কৌতুকবোধ ঐ একই উৎস থেকে বেরিয়ে আসে। হাস্যরসের সৃষ্টি করতে গিয়ে নাট্যকার যেন আমাদের বোঝাতে চান যে আমাদের সমাজজীবনে স্থম্পষ্ট একটা যান্ত্রিকতা অনুক্ষণ কাজ করে চলেছে, যদিও সেই সঙ্গে ঘটনা ও চরিত্রগুলির বহিরঙ্গে তিনি সম্ভাব্যতার একটা প্রলেপ লাগিয়ে রাখেন যাতে এই সব হাস্যকর পরিস্থিতির মধ্যেও জীবনের সাবলীলতা ও স্বাভাবিক প্রবাহবোধ অনুক্ষণ থাকে। কিন্তু বিশ্লেষণের দ্বারা যে ফল আমাদের আয়ত্তে আসবে, আগে থেকেই পাঠকদের তার আঁচ দেওয়া বোধ হয় ঠিক হবে না।

। পাঠ ।

আর বেশিদূর এগোবার আগে একটু খেমে চারদিকে একবার চোখ বুলিয়ে নেওয়া যাক। এই অনুসন্ধানের শুরুতেই আমরা বলেছি যে শুধু একটা মাত্র সহজ ও সরল কারণের মধ্যে বিভিন্ন জাতের কৌতুকহাস্যের উৎস খোঁজা মারামুগের পেছনে ছোট্টার সামিল হবে। এক অর্থে কৌতুকহাস্যের একটা মৌল নীতি বা সূত্র অবশ্যই আছে, কিন্তু তার বিবর্তন এবং প্রসারণ নিশ্চয়ই একটি মাত্র সোজা বা ঝুঁপু পথে সম্ভবপর হয় না। অর্থাৎ অনুসন্ধান করতে গিয়ে আমাদের মাঝে মাঝে থামতে হবে, দেখতে হবে ঐ পর্যন্ত আমরা কোন্ সিদ্ধান্তে পৌঁছেছি এবং তাকে কেন্দ্র করে সমকেন্দ্রিক, অনুক্ষণ অথচ অভিনব কোন্ কোন্ চিন্তাবৃত্ত আমাদের অনুসন্ধানের পথে আত্মপ্রকাশ করেছে। এই নতুন ভাবনাগুলো একই মৌল সূত্র থেকে না বেরোলেও সেগুলিও কৌতুকপ্রদ, কারণ সেগুলিও কৌতুকহাস্যের কেন্দ্রীয় সূত্রের সঙ্গে সম্বন্ধযুক্ত। পাসকাল থেকে আর একবার উদ্ধৃতি দিয়ে বলা যায় যে এই পদ্ধতিকে জ্যামিতির সেই বক্ররেখার সঙ্গে তুলনা করা যায় যাকে তিনি roulette বা cycloid বলে বর্ণনা করেছেন। সরলরেখার দাবদান কোন চাকার পরিধিতে অবস্থিত একটি বিন্দু যে বক্ররেখার সৃষ্টি করে তারই সঙ্গে এই অনুসন্ধান পদ্ধতির তুলনা হাতে পারে। বিন্দুটিও চাকার সঙ্গে

আবর্তন করে, যদিও সেই সঙ্গে সারা শকটটির মত সেও সামনের দিকে সরলরেখায় এগুতে থাকে। কিংবা আমরা ভাবতে পারি প্রশস্ত আর দীর্ঘ একটা রাজপথের কথা, যে-ধরনের রাজপথ ফোন্ট্যানব্লোর<sup>১</sup> (Fontaine-bleau) অরণ্য মধ্যে দেখা যায়, যার মাঝে মাঝে চৌমাথা চোখে পড়ে। এই রকম প্রত্যেকটি চৌমাথায় পৌঁছে তার তুণাশের রাস্তাগুলো একবার ভাল করে লক্ষ করে আমরা আবার সামনের দিকে অগ্রসর হবো। বলা যায়, এতক্ষণ আলোচনার পর আমরা আমাদের মূল চিন্তাপথের একটা চৌমাথায় পৌঁছেছি—এই চৌমাথায় এসে আমরা দেখতে পাচ্ছি জীবন্ত মানুষের চরিত্রের ওপর যান্ত্রিক অনমনীয়তার একটা আবরণ। এখানে আমাদের কিছুক্ষণ থামতে হবে—কারণ এটা একটা মৌলিক ও কেন্দ্রীয় চিত্রকল্প (image centrale) যার থেকে আমাদের চিন্তা আর কল্পনাবৃত্তি নানা দিকে প্রসারিত হয়। এখন প্রশ্ন, এই নানা দিকগুলি কি? আমার ধারণা তিনটি প্রধান পথে আমাদের চিন্তা পরিচালিত হয়। একটির পর একটি সেই তিনটি চিন্তাপথের আমরা অন্বেষণ করব, তারপর আবার সামনের প্রশস্ত রাজপথ ধরে এগুবো।

এক : প্রথমে যান্ত্রিক ও জীবন্ত এই দুই পরস্পরবিরোধী শক্তির একের অপরের মধ্যে অসুপ্রবিষ্ট হওয়ার ব্যাপারটি আমাদের মনে অপেক্ষাকৃত অস্পষ্ট একটা চিত্রকল্পের সৃষ্টি করে। সেটি হোল, জীবনের গতিময়তা ও স্বাচ্ছন্দ্যের মধ্যে কুজ্জিমতার উদ্ভবকারী যে-কোন ধরনের অনমনীয়তা। কিংবা অগত্যা বা আনাড়ি ভাবে (maladroitement) জীবনরেখাকে অন্বেষণ আর তার সাবলীলতাকে অলুপকরণের চেষ্টা। এখন আমরা বুঝতে পারি মানুষের ব্যবহার করা কোন পোষাক কত সহজে হাস্তকর হয়ে উঠতে পারে। এমন কথাও বলা যেতে পারে যে যে-কোন ফ্যাশন (toute mode) কোন না কোন দিক থেকে হামির ব্যাপার হ'তে পারে। শুধু, যখন আমরা চলতি পোষাক-পরিচ্ছদের কথা ভাবি তখন আমরা তার সঙ্গে এত একাত্ম হয়ে পড়ি যে পোষাক ও পরিধাতাকে আমরা স্বাভাবিক এবং অবিচ্ছেদ্য সম্পর্কযুক্ত বলে মনে করি। আমাদের কল্পনাও তাদের আলাদা করতে

পারে না। একদিকে শরীর থেকে বিচ্ছিন্ন পোষাকের নিশ্চয় আজ এবং অন্যদিকে তার পরিধানকারীর শরীর ও ব্যক্তিত্বের সাবলীলতার মধ্যে বিরোধের চিন্তা এই মুহূর্তে আমাদের মনে আসে না। ফলে হাসির সম্ভাবনা এই সময় অনেকটা স্থগিত অবস্থায় থাকে। যখন পোষাকের আবরণ এবং তার দ্বারা আবৃত মালুয়ের দেহের মধ্যে স্বাভাবিক অসামঞ্জস্য তাদের দীর্ঘদিনের ঘনিষ্ঠতা সত্ত্বেও প্রকট হয়ে ওঠে তখনই এই স্থগিত কৌতুকবোধ জেগে ওঠে। আমাদের মাথার টুপিও এই তত্ত্বের একটা বাস্তব দৃষ্টান্ত। কিন্তু এমন কোন খেয়ালি মালুয়ের কথা ভাবা যাক যিনি আজকের যুগেও পুরানো যুগের পোষাক পরে চলাফেরা করতে চান। এক্ষেত্রে স্বভাবতঃই আমাদের দৃষ্টি তাঁর পোষাকের দিকে আকৃষ্ট হবে, এবং পোষাক ও তার ভেতরের মালুয়টির মধ্যে প্রকট হয়ে পড়া বিরোধ দেখে আমরা বলব যে ভঙ্গলোক এক উদ্ভট ছদ্মবেশ ধরেছেন (যে-কোন পোষাকই কি এক ধরনের ছদ্মবেশ নয় ?) এবং সঙ্গে সঙ্গে পরিচ্ছদের মধ্যে হাস্যকর ব্যাপারটা প্রচ্ছন্ন অবস্থায় থেকে বুদ্ধির আলোকে স্পষ্ট হয়ে উঠবে।

এইভাবে আমরা কৌতুকহাস্যের তত্ত্বের পেছনে নিহিত দুই নানা সমস্যার মধ্যে কতকগুলোর মুখোমুখি হতে শুরু করি। যে কারণগুলো কৌতুকহাস্যের উৎস সম্বন্ধে অনেক ভ্রান্ত ও অসম্পূর্ণ তত্ত্বের জন্ম দিয়েছে তার একটা হোল, অনেক জিনিস আসলে হাস্যকর হয়েও বাস্তবক্ষেত্রে আমাদের কৌতুকবোধ জাগায় না কারণ বহুদিনের অভ্যাস ও অন্তরঙ্গতার ফলে সেই ব্যাপারগুলো আমাদের কাছে আর অদ্ভুত বা বিকট বলে মনে হয় না। সেই ব্যাপারগুলোর মধ্যে যে হাস্যকরতা আছে তাকে প্রকট বা স্পষ্ট করে তুলতে হলে ব্যবহারিক বা ক্যাশনের জগৎ থেকে তাদের আবার সরিয়ে ফেলতে হবে। তাই যদিও অনেকের দ্বারা ব্যবহারিক জগৎ থেকে বিচ্ছেদই হোল হাস্যকৌতুকের কারণ, প্রকৃতপক্ষে এই বিচ্ছেদ শুধু বস্তুবিশেষের হাস্যকর স্বরূপকে আমাদের চোখে প্রকট করে তোলে, তার চেয়ে বেশি কিছু করে না। হয়তো অনেকে অপ্রত্যাশিত কারণজনিত বিস্ময় (la surprise) কিংবা তারতম্যগত তুলনার (le contraste) ভিত্তিতে কৌতুকহাস্যের উৎস নির্ণয় কোঁ. ৩

করতে চাইবেন ; কিন্তু বিশ্ব ও তারতম্য এই জিনিস দুটি হাস্যোদ্বীপক নয় এমন অনেক ব্যাপারেরও ব্যাখ্যা করতে পারে । আসল কারণটা তাই এত সহজ ও সরল নয় বলেই আমার বিশ্বাস ।

এর আগে আমরা ছদ্মবেশের উল্লেখ করেছি, এবং দেখা গেছে যে তার মধ্যে আবার হাস্যোদ্বীপক একটা সহজ কথটা আছে । কি কি উদ্দেশ্যে ছদ্মবেশ ধারণ করা হয় তা খুঁটিয়ে দেখার চেষ্টা নির্ব্বিক বা অপ্রাসঙ্গিক হবে বলে মনে হয় না ।

প্রশ্ন করা যায়, কাকুর হালকা রং-এর চুল হঠাৎ কালো কিংবা ধন ধরনের রং ধরলে আবার হাসি আসে কেন ? খুব লাল রং-এর নাক দেখলেই বা কেন আমরা কৌতুক বোধ করি ? কিংবা কোন নিগ্রোর চেহারা বা কেন আবার কৌতুকবোধকে জাগায় ? প্রশ্নগুলো সত্যিই একটু অবজ্ঞাকর কারণ একার (Hecker)<sup>১০</sup> ক্র্যাপলিন (Kraepelin)<sup>১১</sup> এবং লিপ্স (Lipps)<sup>১২</sup> এর মত বাবা বাবা মনস্তত্ত্ববিদ যুরে কিরে এই প্রশ্নগুলোই তুলেছেন এবং তাঁদের প্রত্যেকেই সেগুলোর আলাদা আলাদা উত্তর দিতে চেয়েছেন । তবুও আমার বিশ্বাস যে একজন অতি সাধারণ কোচম্যান এই প্রশ্নগুলির মধ্যে অন্ততঃ একটির সম্বন্ধ দিয়েছিল যখন সে এক নিগ্রো আরোহীকে 'না বোয়া' আরোহী বলে বর্ণনা করেছিল । 'না বোয়া' কথাটা শুনেই কি আবার ধারণা হয় না যে নিগ্রোর কৃষ্ণবর্ণ মুখে কালি কিংবা সুলের একটা আন্তরণ রয়েছে ? তেমনি খুব বেশি লাল রং-এর কোন নাক দেখলে আবার মনে হতে পারে ঐ নাকের ওপর কেউ একপোঁচ সিঁদুর মাখিয়ে দিয়েছে । এইভাবে যেখানে সত্যিকারের ছদ্মবেশের কোন অবকাশ নেই, অর্থাৎ নিগ্রোর স্বাভাবিক কালো রং কিংবা স্বাভাবিক লাল রং-এর নাকবিশিষ্ট মুখ, তাও আবার মনে ছদ্মবেশ থেকে উদ্ভূত কৌতুকহাস্যের অল্পতপ প্রতিক্রিয়ার জন্ম দেয় । তাই আগের দৃষ্টান্তগুলিতে দেখা যায় যে বাহ্যিক ও তার বৈশিষ্ট্য পরস্পরের থেকে আলাদা হলেও আমরা তাদের অবিচ্ছেদ্য মনে করি কারণ বাহ্যিকে ঐ বেশে দেখতে আমরা অভ্যস্ত । এবার কিন্তু দেখা যাচ্ছে যে নিগ্রোর গায়ে কালো রং এবং উল্লিখিত

নাকের লাল রং স্বচ্ছ থেকে অনগনীয় হলেও আমাদের ধারণা হয় দুটো রংই যেন কৃত্রিম। তাদের যেন বাইরে থেকে চামড়ার ওপর লেপে দেওয়া হয়েছে, এবং চোখ ঐ রং দেখতে অনভ্যস্ত হওয়ার ফলে যে বিশ্বাসের সঞ্চার হয় তার থেকেই আমাদের কৌতুকবোধ জেগে ওঠে।

সত্যি এর থেকেই হান্তরসের সূত্র (Theorie) সম্বন্ধে আরও কয়েকটি অভিনব সমস্তা আমাদের সামনে এসে পড়ে। যেমন ধরুন 'আমাদের অভ্যস্ত পোষাক আমাদের দেহের অংশ বিশেষ', এই ধরনের কোন বক্তব্য যুক্তির দিক থেকে দেখলে একেবারেই অর্থহীন। কিন্তু কল্পনার চোখে দেখলে কথাটাকে সত্যি বলেই মনে হয়। যে যুক্তি আমাদের বিচার করতে শেখায় তার কাছে 'লাল রং-এর নাক মানে লাল রং করা নাক', কিংবা 'একজন নিগ্রো আসলে একজন ছদ্মবেশী যেতাজ' এ-ধরনের চিন্তা একেবারেই উদ্ভট; কিন্তু সাদামাটা কল্পনার কাছে কথাগুলো প্রায় অকাটা সত্য। অর্থাৎ কল্পনার নিজের একটা যুক্তি আছে যেটা বুদ্ধিবৃত্তির কাছে যুক্তিসম্মত বা গ্রাহ্য নয়; এই কল্পনার যুক্তি কখনও কখনও শুদ্ধ যুক্তিরও বিরোধিতা করে; কিন্তু তাই বলে দর্শনশাস্ত্র তাকে উড়িয়ে দিতে পারে না। শুধু কৌতুকহাস্তের বিশ্লেষণের ক্ষেত্রে নয়। ঐ ধরনের যে-কোন অসুসঙ্গত্বের কাছে এ-কথা প্রযোজ্য। এ যেন ঋণিকটা যন্ত্রের জগতের যুক্তির মত; কিন্তু এই যন্ত্রের জগৎ কোন ব্যক্তিগত খেলালখুলির ওপর নির্ভর করে না, তাও দাঁড়িয়ে আছে পুরো একটা সমাজের অভিস্রুতার ওপর। এই অন্তর্লীন যুক্তিকে নতুন করে গড়ে তুলতে হলে একটা বিশেষ ধরনের প্রয়াসের দরকার যাতে আমরা আমাদের অনেক দিনের চেটায় সঞ্চিত এবং স্তরীভূত নানা বিচারবোধ এবং ধারণার বাইরের আবরণটা তুলে ফেলে দেখতে পাই অন্তঃসলিলা ক্ষুদ্র মত প্রবাহমান একটা অবিচ্ছিন্ন আর অবিচ্ছিন্ন চিত্রকল্পের প্রবাহ, যে প্রবাহে একটা চিত্রকল্প অস্ত আর একটা চিত্রকল্পের সঙ্গে ওতপ্রোতভাবে বিশেষ বাচ্ছে। এই সব চিত্রকল্পের ব্যাখ্যা কোন তাৎক্ষণিক বা সার্বত্রিকভাবে গড়ে তোলা পদ্ধতি দিয়ে সম্ভবপর নয়। এই ব্যাখ্যা একটা বিশেষ নীতি মেনে চলে, কিংবা একটা বহুদিনের অভ্যাস।



চিত্তার জগতে যুক্তি বা জ্ঞানের বা কৃত্রিম, কল্পনার রাজ্যে ঐ নীতির কৃত্রিমতাও তাই। কল্পনার জগতে ক্রিয়াশীল নীতি বা যুক্তিকে আমাদের উদ্ভূত দৃষ্টান্তগুলির ক্ষেত্রে এভাবে প্রয়োগ করা যেতে পারে। ছদ্মবেশী বাহুব কোতুকহাস্তের উৎস। তেমনি, যে লোককে আমরা ছদ্মবেশী বলে ভুল করি সেও একই কারণে হাস্তকর। এই যুক্তিকে আরও একটু টেনে নিয়ে গিয়ে বলা চলে, যে-কোন আত্মগোপন ও ছদ্মবেশধারণের চেষ্টার মধ্যে হাস্তরসের উপাদান বা বীজ নিহিত। এই সত্য শুধু ব্যক্তির ক্ষেত্রে নয়, সারা বহুস্তর সমাজ, এবং শেষ পর্যন্ত প্রকৃতির রাজ্যেও সক্রিয়।

প্রকৃতির জগতে ছদ্মবেশের ব্যাপারটি নিয়েই শুরু করা যেতে পারে। পায়ের অর্ধেক-লোম-ছাঁটা একটা ফুফুর, কৃত্রিম রং-করা একটা ফুলের তোড়া কিংবা বনের মধ্যে গাছের ভাঁড়িতে লাগানো নির্বাচনী প্রচারপত্র এসব দেখলে আমাদের হাসি পায়। এই হাসির কারণ খুঁজলে দেখা যাবে যে উল্লিখিত প্রতিটি বস্তুই আমাদের ছদ্মবেশের কথা মনে করিয়ে দেয়। কিন্তু এসব ক্ষেত্রে আমাদের কৌতুক বোধের মাত্রা অপেক্ষাকৃত ক্ষীণ ও দুর্বল। কৌতুক-বোধের প্রধান উৎস থেকে এ-সব ব্যাপার অনেক দূরে। এই ক্ষীণ প্রতিক্রিয়াকে কি আমরা জোরালো করতে চাই? তার জন্য আমাদের উৎসের কাছাকাছি যেতে হ'বে এবং ছদ্মবেশসমূহ চিত্রকল্পের সঙ্গে সেই মূল চিত্রকল্পটির তুলনা করতে হবে যার গোপন ভাবটি হোল জীবনের সাবলীল এবং স্বচ্ছন্দ রূপকে যান্ত্রিক অস্বাভাবিকতা এবং আড়ষ্টতা দেওয়া। জীবনের স্বাভাবিক চক্ষুকে কোন যান্ত্রিক পদ্ধতি দিয়ে অস্বাভাবিক করে তোলাই হোল অবিস্মিত কোতুকহাস্তের গোপন ভাব এবং এই মূল ভাবটিকে ব্যবহার করেই আমাদের কল্পনা নিঃসন্দেহে নানা উপায়ে বিচিত্র আর জোরালো কৌতুকহাস্তের উপাদান তৈরি করে নিতে পারে। এখানে আমাদের মনে আসে 'আলপ্‌স্‌ পাহাড়ে তারতারীয়া' ( *Tartarin sus les Alpes* ) থেকে সেই বজ্র অল্পক্ষেপটি যেখানে বোঁপা ( Bompard ) তারতারীকে, সেই সঙ্গে কিছুটা পাঠককেও সাবস্থিকভাবে মনে করতে বাধ্য করে যেন হুইজারল্যাও দেশটা নানা রকমের বস্ত্রে ভর্তি একটা অপেরাবাড়ির গুদাম

ঘর। তার কথা শুনে মনে হয় সারা দেশটাই কোন শিল্প প্রতিষ্ঠানের নিয়ন্ত্রণে রয়েছে এবং সেখানকার যত জলপ্রপাত, হিমবাহ আর 'কৃত্রিম' ফাটলগুলো যন্ত্রের সাহায্যে চালু রাখা হয়েছে। সম্পূর্ণ নতুন স্বরে বাঁধা হলোও প্রায় একই আভের ধারণা পাওয়া যায় ইংরেজ লেখক জেরোম কে জেরোমের<sup>১৩</sup> (Jerome K. Jerome) *Novel Notes* বইটি পড়ে। এক মহিলা সমাজ-সেবী চান না যে সমাজসেবার কাজ তাঁর অভ্যন্তরীণ জীবনছন্দকে ব্যাহত করুক। তাই তিনি তাঁর শুভ্রদের সাহায্যে নিজের বাড়ির কাছাকাছি কিছু নাস্তিককে বসালেন যাতে তাদের ধর্ম মতি ফিরিয়ে এনে নিজে পুণ্যলাভ করতে পারেন। কিছু নিষ্পাপ লোককেও ভাড়াভাড়ি বাতাল সাজানো হোল, যাতে তাদের বাতলামি ছাড়িয়ে মহিলা পুণ্যার্জনের কাজে সফল হন। বিষয়টিকে পাঠকদের কানে ভোলবার জন্য লেখক দূর-থেকে-শ্রুতিতে-পাওয়া প্রতিধ্বনির মত মজাদার ভাষা ব্যবহার করেছেন আর তার সঙ্গে সঙ্গতের জন্য ব্যবহৃত হয়েছে সহজ অথচ বিষয়ের প্রয়োজনমত বিস্তৃত রচনাশৈলী। এক শুভ্রমহিলাকে জোতিবিদ ক্যাসিনি (Cassini) চন্দ্রগ্রহণ দেখার জন্য আমন্ত্রণ জানিয়েছেন, কিন্তু মহিলা আসতে একটু দেরি করে ফেলেছেন এবং দুঃখ করে বলছেন, "হঃ ক্যাসিনি, যদি কিছু মনে না করেন, দয়া করে সমস্ত ব্যাপারটা আমার জন্য আর একবার শুরু থেকে দেখান।" কিংবা গোদিনের<sup>১৪</sup> (Godinet) বর্ণিত এক চরিত্রের বিশ্বব্যবহার একটা উক্তি। কোন শহরে পৌঁছে, কাছাকাছি একটা বৃত্ত আয়েগিরি আছে শুনে শুভ্রলোক বললেন, "এঁদের একটা আয়েগিরি ছিল, কিন্তু এঁরা সেটাকে বাঁচিয়ে রাখতে পারেননি।"

এবার সমাজসংক্রান্ত বিষয়ে আসা যাক। আমাদের জীবন যেহেতু একই সঙ্গে সমাজকেন্দ্রিক ও সমাজনিরপেক্ষ, সমাজকে একটা জীবন্ত জিনিস না ভেবে উপান্ন নেই। তাই সমাজের যে-সমস্ত জিনিস দেখে আমাদের ধারণা হয় যে সমাজ চন্দ্রবেশ ধরে আছে, সে-সব ব্যাপার আমাদের কাছে কৌতুক-কর মনে হবেই। মনে হবে কোন কপট বেশ ধরে সমাজ নিজেকে আঁহির করার চেষ্টা করছে। জীবন্ত মানুষের তৈরি সমাজ যখন নিজের গুণের নিষ্প্রাণ,

অন্য আর ছকে-বাঁধা পতানুপতিক বিধিনিষেধ চালিয়ে রাখে তখন তা আমাদের মনে চমকবেশী কোন জিনিসের উপলব্ধি আসে। এ-হেন পরিস্থিতিতে জীবনের তেতরকার বাহ্যিক্য ও সাবলীলতার সঙ্গে একটা অন্য ও অনমনীয় প্রাণহীন বহিরাবরণের বিরোধ প্রকট হয়ে পড়ে। তাই আমাদের জীবনের বাহ্য ও আত্মতানিক আভ্যবরের মধ্যে সব সময়ে একটা হান্তকর ব্যাপার লুকিয়ে থাকে। সুযোগ-সুবিধে পেলেই এই কৌতুককর ব্যাপার হাসির বিনোদনে কেটে পড়ে। বলা যায় ব্যক্তিদেহের সঙ্গে তার পোষাকের বা সজ্জা, সমাজদেহের সঙ্গে সামাজিক আচার-অনুষ্ঠানের সজ্জাও অনেকটা সেই রকম। ঐ অনুষ্ঠানগুলো তখনই আমাদের কাছে প্রয়োজনীয় আর মূল্যবান বলে মনে হয় যখন আমাদের মধ্যে সামাজিক সমতার সঙ্গে তাদের একাত্ম করে দেখবার প্রবণতা থাকে। কিন্তু যে মুহূর্তে আমরা সমাজের একান্ত চরিত্র থেকে ঐ আচার-অনুষ্ঠানগুলোকে আলাদা করে দেখি, তখনই তাদের হান্তকরতা আমাদের কাছে স্পষ্ট হয়ে ওঠে। তাই যে-কোন অনুষ্ঠানের হান্তকরতা বুঝতে হলে তাকে শুধু অনুষ্ঠান হিসেবেই দেখতে হবে, অর্থাৎ দার্শনিকদের ভাবায় তাদের বিষয়বস্তু এবং উপস্থাপনার বহিরাবরণে পৃথক করে ফেলতে হবে। এই বিশেষ দিকটির ওপর আমি অবশ্য বেশি গুরুত্ব দিতে চাই না। আমরা প্রত্যেকেই জানি বাবতীর সামাজিক কাজকর্মের ওপর বিবিধ হান্তকর অনুষ্ঠান একত্রে প্রভাব বিস্তার করে—সাধারণ একটা পুরস্কার বিতরণী সভা থেকে শুরু করে গুরু-পণ্ডীর ও গুরুত্বপূর্ণ ব্যবসার জনানি পর্বন্ত সর্বত্র এর নজির ছড়ানো। যে-কোন অনুষ্ঠান, যে-কোন সূত্র (formula) এমনভাবে বিধৃত যে অতি সহজে তার সঙ্গে হান্তকর উপাদানকে ঝাপ খাইয়ে নেওয়া যায়।

এইসব ক্ষেত্রেও হান্তরসের উৎসের কাছাকাছি গিয়ে কৌতুককর ব্যাপারটিকে আরও জোরালো করা যায়। বিদ্রোহাত্মক অনুকরণ (travestissement) থেকে আমাদের ফিরে যেতে হ'বে মূল সূত্রে—জীবনের বাহ্যিক্যের ওপর বাস্তবিক অনমনীয়তা ও আড়ম্বুর আরোপ। ইতিমধ্যে আমরা দেখেছি অনুষ্ঠানের প্রাণহীন রীতিনীতির মধ্যে কিতাবে হাসির

বীজ লুকিয়ে থাকে। যে মুহূর্তে কোন আপাতগভীর অহুষ্ঠানের অন্তর্নিহিত উদ্দেশ্য আমরা ভুলে বাই, ঐ অহুষ্ঠানের সব পাত্রপাত্রী আশাবাদের কাছে হাস্তকর গতিবিধি ও চালচলন বিশিষ্ট পুতুলনাচের পুতুল বলে মনে হয়। তাদের চলাফেরা কতকগুলো ছকে-কেলা অনড় নিয়মের দ্বারা নিয়ন্ত্রিত বলে আশাবাদের ধারণা হয়। এর নাম স্বয়ংক্রিয়তা (l'automatisme)। অবশ্য এই স্বয়ংক্রিয়তা চরমে ওঠে সেই কেরানী বা কর্মীদের মধ্যে দ্বারা তখন কোন যন্ত্রের মত তাঁদের কাজ করে যান; কিংবা কোন প্রশাসনিক নিয়মের ভাগ্যসদৃশ অস্বাভাব ও চিন্তাহীন প্রয়োগের মধ্যে, যে নিয়ম মানুষের তৈরি হয়েও প্রাকৃতিক নিয়মের মতই অতিমানবিক হয়ে দাঁড়ায়। খবরের কাগজের যথেষ্ট নির্ধারিত একটা পাতা থেকে হাস্তরসের এই ধরনের দৃষ্টান্ত তুলে ধরা যেতে পারে। বছর কুড়ি আগে দীপ (Dieppe) বন্দরের কাছে একটা বড় জাহাজ ডুবে যায়। অল্প একটা জাহাজ অনেক চেষ্টা করে ঐ ডুবন্ত জাহাজের কিছু বাজীকে উদ্ধার করে। স্থানীয় গুরু বিভাগের বে-সব কর্মচারী এই জ্ঞান কাজে অংশ নিয়েছিলেন তাঁরা প্রথমেই তাঁদের কাজের প্রধারিত নিমজ্জমান বাজীদের জিজ্ঞাসা করেন তাঁদের কান্না কিছু ঘোষণা করার আছে কিনা (S'il n'avaient rien a declarer)। একটু নৃশব্দতর, কিন্তু প্রায় একই ধরনের কৌতুকহাস্যের সম্মান পাওয়া যায় পার্লামেন্টের এক সদস্যের উক্তিতে। টেনে একটা বীভৎস হত্যাকাণ্ড ঘটে যাবার পরের দিন তিনি ব্রাইটমন্টকে বলেছিলেন, “হত্যাকারী অপরাধ করার পর ভুল পথে টেনের কাঁধেরা থেকে পালিয়েছিল। এর ফলে সে রেল কোম্পানির একটা নিয়ম লঙ্ঘন করেছিল”। এই উদাহরণগুলো থেকে আমরা দেখতে পাচ্ছি, প্রথম ক্ষেত্রে কিতাবে মানুষী চেতনার ওপর একটা যান্ত্রিক নিয়মের প্রভাব পড়েছে, আর দ্বিতীয়টি দেখায় কিতাবে একটা বিশেষ বিভাগীয় নিয়ম মানবিক চেতনাকে অসাড় করে দিয়েছে, ফলে দুটি উক্তিই হাস্তকর হয়ে উঠেছে। এর পর আশাবাদের দেখতে হ'বে এই দুই ধরনের যান্ত্রিকতা সম্মিলিত হলে কি ধরনের প্রতিক্রিয়া ঘটে।

এটা স্পষ্ট যে এই দুই পদ্ধতির মিশ্রণের ফলে প্রাকৃতিক বা মানবিক

নিয়মকে ছাপিয়ে বাহুবের তৈরি কৃত্রিম নিয়মে নানা ঘটনাকে নিয়ন্ত্রণের প্রবণতা দেখা যায়। এই প্রসঙ্গে আমাদের মনে পড়ে, জেরোঁৎ (Geronte) যখন বলে যে বাহুবের দেখে হংলিও বীদিকে আর যত্নে ভান দিকে থাকে তখন স্গানারেল (Sganarelle) জবাব দেন ‘হ্যাঁ, আগে তাই থাকত বটে, কিন্তু ইদানীং আমরা সব বদলে দিয়েছি, এখন আমরা সমস্ত চিকিৎসা একদম আধুনিক পদ্ধতিতে শুরু করেছি।’ এখানে আমরা য: ছ পুরসো-ভাকের<sup>১৫</sup> (*M. de Pourceaugnac*) ছুই ভাস্কারের মধ্যে আলোচনারও উল্লেখ করতে পারি : “আপনি যে সব যুক্তি দিয়েছেন সেগুলো এতই স্বর্ছ আর পাণ্ডিত্যপূর্ণ যে রোগী সেগুলো শুনে বিষয় আর চিন্তিত না হয়ে পারে না। আর যদি সে তা নাও হয়, আপনার কথাই চাকুতা আর যুক্তির সৌকর্য দেখে তাকে বিবর্ষ হতেই হবে।” এ-ধরনের আরও অনেক দৃষ্টান্ত আমরা জড়ো করতে পারি। এমন কি বোলিয়েরের স্বষ্ট চিকিৎসক চরিত্র-গুলোকে একের পর এক সাজালেই আমাদের বক্তব্য স্পষ্ট হয়ে ওঠে। তা ছাড়া আমাদের কল্পনা কৌতুকহাস্য নিয়ে যতদূরই এগোক না কেন, বাস্তব ঘটনা অনেক সময়েই কল্পনাকে চাড়িয়ে যায়। এক বাহু তাকিক দার্শনিককে বলা হয়েছিল যে যদিও তাঁর সিদ্ধান্তগুলো যুক্তির দিক থেকে নিশ্চিত, তবুও বাস্তব ঘটনা বা অভিজ্ঞতা সব সময়েই তাদের বিরুদ্ধে যায়। দার্শনিক একটি বাক্যের সাহায্যে অভিযোগটি খণ্ডন করেন, “আমাদের অভিজ্ঞতাগুলোই আসলে ভুল।” আসল কথা, একটা ‘প্রশাসনিক’ পদ্ধতির বাঁধা ছকে জীবনকে চালানোর চেষ্টা কত প্রবল ও ব্যাপক আমরা তা কল্পনাও করতে পারি না। একদিক থেকে এই পদ্ধতি খুবই বাতাবিক, কিন্তু যে-ভাবে সেটা প্রয়োগ করার চেষ্টা হয় তা অত্যন্ত কৃত্রিম। বলা চলে এর মধ্যে পণ্ডিতমত্ততার চরম সব উদাহরণ চোখে পড়ে, এবং শেষ পর্যন্ত এখানে প্রাকৃতিক শক্তির ওপর কৃত্রিম প্রহাসের টেকা দেওয়ার চেষ্টা ছাড়া আর কিছুই লক্ষ্যীয় নয়।

হুজরাং সমস্ত ব্যাপারটিকে আর একবার কালিয়ে নিয়ে বলা যায় যে যে-শক্তি বাহুবকে একটা বক্তৃকাহীন যন্ত্রের বৈশিষ্ট্য দেয়, তাই আবার

স্বাভাবিক ও প্রাকৃতিক ঘটনার ওপর একটা কৃত্রিম নিয়ন্ত্রণ আরোপ করতে মানুষকে সক্রিয় করে। স্বপ্নলোকের হুস্তির সঙ্গে সাদৃশ্যপূর্ণ এবং ক্রমশ ক্ষীরমান হুক্তিবোধ ঐ একই ধরনের সম্পর্ক উত্তরোত্তর উন্নততর জগতে এবং আরও বেশি চিন্তা ও তাবের জগতে তার প্রভাব বিস্তার করতে থাকে, এবং শেষ পর্যন্ত আমরা দেখতে পাই যে তৈরি শোবাক আর মানুষের জীবন্ত দেহের মধ্যে যে সম্পর্ক প্রায় তার অনুরূপ একটা সম্বন্ধ গড়ে ওঠে মানুষের তৈরি প্রশাসনিক বিধিনিয়ম আর মানুষের স্বাভাবিক এবং নৈতিক মূল্যবোধের মধ্যে। আমরা যে তিনটি দিগন্তের কথা উল্লেখ করেছি এতদ্বারা তার মধ্যে প্রথমটির শেষ সীমায় আমরা পৌঁছেছি। এবার আমরা দ্বিতীয় দিগন্তের দিকে দৃষ্টি দেব এবং দেখব এই দিকটি অনুসরণ করে আমরা কোথায় পৌঁছাই।

। ছই।

আমাদের এবারের অনুসন্ধান আবার শুরু হ'বে একটা প্রাণবন্ত জিনিসের ওপর যান্ত্রিক কোন আবরণ আরোপিত হওয়ার উপলব্ধি থেকে। এ-রকম ক্ষেত্রে হাসির উৎস কোথায়? আমাদের হাসি আসে যখন আমরা দেখি একটা স্বচ্ছন্দ, সাবলীল আর প্রাণবন্ত জিনিস কোন প্রাণহীন যন্ত্রের মত আড়ষ্ট হয়ে উঠেছে। আমাদের প্রত্যাশা থাকে জীবন্ত কোন মানুষ স্বচ্ছন্দ্য আর সাবলীলতার পরাকাষ্ঠা দেখাবে, তার গতিপ্রকৃতি আর ক্রিয়াকাণ্ডে সদাসতর্ক একটা শক্তি সক্রিয় থাকবে। কিন্তু এই সক্রিয়তা আসলে দেহের নয়, মানুষের সম্ভার বৈশিষ্ট্য। তা আসলে সেই জীবন-জ্যোতি বা আমাদের মধ্যে কোন দেহাতীত মহন্তর শক্তির দ্বারা নিয়ন্ত্রিত; কাচের তৈরি কোন বস্তু আবরণের আড়াল থেকে কোন আলোকের দ্ব্যস্তি যেমন দৃষ্টিগোচর হয়, তেমনি দেহরূপ আবরণ ভেদ করে এই সম্ভার শক্তি অন্তর্ভূত হয়। জীবন্ত দেহে আমরা যখন শুধু স্বচ্ছন্দ্য আর সাবলীলতাই দেখতে পাই, তখন আমরা দেহের গুরুভার এবং আত্মাবিরোধী প্রবণতাকে, সোজা কথায় তার ভৌত অস্তিত্বকে, অস্বীকার করি বা তাকে গুরুত্ব দিতে চাই না।

বাহুবলের দেহের পক্ষান্তে তৈরি বহিরাবরণকে তুলে নিয়ে শুধু তার আভ্যন্তরীণ জীবনীশক্তি আর উদ্দীপনার কথাই আমরা ভাবি, যে জীবনী-শক্তিকে আমরা কল্পনার বাহুবলের যেবা ও নৈতিক উপাভাষণ থেকে অতিরিক্ত বলে মনে করি। বরা বাক, আমাদের মন এই দেহরূপ বস্তুটির দিকেই আকৃষ্ট হোল, আরও বরা বাক যে যে লঘু এবং সূক্ষ্ম শক্তি ভেতর থেকে দেহকে সঞ্জীবিত করে, তার দ্বারা অজুজীবিত এই শরীর আমাদের চোখে একটা ভারী এবং ঘর্ষ বহিরাবরণ বা তার হিসেবে প্রতিভাত হোল, যে তার ওপরের দিকে উঠতে উদ্ভীষ আমাদের অজুজন নীচে চেপে রাখতে সচেষ্ট। এ ক্ষেত্রে দেহ ও আমাদের সম্পর্ক ঠিক পোষাক আর বহুস্তদেহের মধ্যে সঞ্চয়ের সঙ্গে তুলনীয়—প্রাণহীন একটা বোঝাকে যেন প্রাণবন্ত শক্তির ওপর চাপিয়ে দেওয়া হয়েছে। যে-মুহূর্তে আমাদের মনে এই ‘চাপিয়ে দেওয়া’র অজুজুতি জাগবে তখনই আমরা কৌতুকবোধ করব। আমাদের এই কৌতুকবোধ আরও প্রবল হয় যখন আমরা বুঝি দেহের প্রয়োজনে বাহুবলের আত্মা প্ররোচিত বা প্রলুপ্ত হচ্ছে। একদিকে বাহুবলের নৈতিক ব্যক্তিত্ব আর বুদ্ধিদীপ্ত বৈচিত্র্যময় শক্তি, অন্তরিক বুদ্ধিহীন, উপলব্ধিহীন দেহের বৈচিত্র্যহীন গতাজুগতিকতা—বা নিরন্তর বহুস্তদশ একত্ব-যেমির দ্বারা তার বাবতীর মৌলিক চিন্তা এবং ইচ্ছার প্রতিবন্ধকতা করে চলেছে। যত তুচ্ছ জিনিস নিয়ে এক নাগাড়ে দেহের চিন্তা আবর্তিত হতে থাকে, আমাদের ওপর তার হস্তকর কর্তৃত্ব তত বেশি লক্ষিত হতে থাকে। কিন্তু এটা শুধু বাজাগত একটা ব্যাপার, এবং এই ব্যাপারটির মধ্যে ক্রিয়ামূল সৃষ্টিটিকে আমরা এইভাবে সাজাতে পারি : যে কোন কৌতুককর ঘটনা যখন বাহুবলের শারীরিক অস্তিত্বের দিকে আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করে, তা আসলে বাহুবলের আন্তরিক বা নৈতিক অবস্থা থেকেই উদ্ভূত।

যখন কোন বস্তু তাঁর বস্তুতার করণতর অংশে হঠাৎ হেঁচো ফেলেন, তখন আমাদের হাসি পায় কেন? একজন জার্মান দার্শনিকের বস্তুতার নিরোদ্ধত অংশটুকুতে হস্তকর ব্যাপার কোনটি? “মৃত ব্যক্তি অত্যন্ত ঘর্ষণপ্রায় এবং বোটা-বোটা ছিলেন”? এখানে আমাদের কৌতুকবোধের

কারণ মৃতব্যক্তির নৈতিক মহত্বের প্রশংসা থেকে বক্তা হঠাৎ তাঁর শারীরিক আয়তনের দিকে আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন। আমাদের প্রাত্যহিক জীবনে এই জাতের অসংখ্য দৃষ্টান্ত আছে। যদি জীবন থেকে ঐ ধরনের উদাহরণ খুঁজে পাবার চেষ্টা আমরা নাও করি, তাহলে নাট্যকার লাবিশের<sup>১৬</sup> (Labiche) লেখায় যত্ন তত্ন ঐ জাতীয় হাস্যকর পরিস্থিতির সন্ধান আমরা পাবই। যেমন, পোকায়-খাওয়া দাঁতের ব্যথা হঠাৎ বেড়ে ওঠায় এক নামকরা বক্তার বক্তৃতায় হঠাৎ বাধা পড়ে; কিংবা দেখা যায় কোন নাটকে চরিত্রবিশেষ উজ্জ্বলিত হয়ে বক্তৃতা করতে করতে মাঝপথে হঠাৎ খেঁবে পড়েন, কারণ ভূতোর মাপ ছোট হওয়ার দরুন তাঁর পায়ে হঠাৎ ব্যথা লাগছে, কিংবা বেস্ট বেশি টানটান হওয়ার ফলে কোমরে ব্যথা হচ্ছে। এই ধরনের প্রতিটি দৃষ্টান্তেই আমরা দেখি দেহগত ব্যস্ততার ফলে মানসিক বা নৈতিক কাজে বাধা-পাওয়া মাহুষের ছবি। কোন বেশি মোটা লোককে দেখলে যে আমরা হাসি তার কারণও ঐ একই। আমার বিশ্বাস অতিরিক্ত লাদুক বা দ্বিধাগ্রস্ত লোককে দেখলে আমাদের যে কৌতুকবোধ হয় তার কারণও অন্তিম। ঐ শ্রেণীর কোন লোককে দেখলে মনে হয় সে তার দৈহিক অস্তিত্ব নিয়েই বিব্রত এবং তার শরীরকে লুকিয়ে রেখে আসা যায় এমন একটা আয়গার সন্ধান সে ব্যাপ্ত।

ঠিক এই কারণেই ট্যাগেডির লেখক সবসময়ে চেষ্টা করেন কিভাবে নায়কের দেহগত চিন্তা থেকে দর্শকচিন্তকে সরিয়ে রাখা যায়। যে-মুহূর্তে দেহজ দুশ্চিন্তা ট্যাগেডির আবেগ ও অমুভূতিপ্রধান পরিবেশকে বিঘ্নিত করে, সেই ক্ষণে সেখানে হাস্যকর পরিস্থিতির সৃচনা হবে বলে আশঙ্কা জাগে। তাই ট্যাগেডির নায়ককে আমরা কখনও খেতে, জলপান করতে বা শীতে আগুন পোহাতে দেখি না। এমন কি নাটকের নিজস্ব প্রয়োজন ছাড়া তাকে আমরা বসতে পর্বস্ত দেখি না। কোন গভীর এবং মহৎ অমুভূতি-বদ্ধ উক্তির স্বাক্ষরানে নায়ক যদি হঠাৎ বসে পড়েন, আমাদের দৃষ্টি তাঁর শরীরের দিকে আকৃষ্ট হয়। নেপোলিয়ন যাবে যাবে মনস্তাত্ত্বিকসুলভ অন্তর্দৃষ্টি দেখাতেন; তিনি একবার বলেছিলেন, মাহুষ বসে বসেই ট্যাগেডি



থেকে কমেড়ির জগতে চলে যেতে পারে। ব্যারন গুরগো<sup>১৭</sup> (Baron Gurgaud) তাঁর *Journal Inedit* বা অপ্রকাশিত পত্র নামক বইটিতে লিখেছেন, লেনার যুদ্ধের পর প্রেসিয়ার রাণীর সঙ্গে তাঁর সাক্ষাৎকারের বিবরণ নেপোলিয়ন এইভাবে লিপিবদ্ধ করেছেন : ‘মহিলা শিবেন্-এর মত আবেগপূর্ণ ভাষার আর ভদ্রীতে আমাকে অভিযর্থনা করে বললেন, “বিচার, মহাশয় বিচার। বাগদেবুর্গ।” এইভাবে মহিলা অনেকক্ষণ চালালেন, আমি তো রীতিমত লজ্জার পড়লাম। শেষ পর্যন্ত মহিলার এই অভিনাটকীয় ব্যবহারে যবমিকা টানার জন্য আমি তাঁকে বসতে বললাম। কারণ, কোন আবেগপূর্ণ করণ দৃষ্টকে ঐভাবে শেষ করতে হয়। বক্তা যে মুহূর্তে বসে পড়েন তখনই দৃষ্টের কারণা শেষ হয় এবং সেখানে কৌতুকের স্পর্শ আসে”।

‘দেহ আত্মার ওপর প্রভুত্ব করছে’—এই চিন্তাটাকে আর একটু ব্যাপকতার ক্ষেত্রে প্রসারিত করা যেতে পারে। এর থেকে আরও সাধারণ কিছু ভাব বেরিয়ে আসে, যেমন, বিষয়বস্তুর চেয়ে বাচনভঙ্গীর প্রাধান্য, আত্মতত্ত্বীন অহুত্বকে ছাপিয়ে ভাষার অনাবশ্যক আভিষা, ইত্যাদি। নাটকে যখন কোন মানুষী বৃত্তিকে বিদ্রুপ করা হয় তখন ব্যাপারটা কি অনেকটা সেইরকম দাঁড়ায় না? অনেক নাটকে উকীল, ডাক্তার বা সরকারি আমলাদের কথাবার্তা শুনে মনে হয় যেন যথাক্রমে মানুষের জ্ঞান বিচার করা, তাদের স্বাক্ষরকার দায়িত্ব পালন করা কিংবা প্রশাসন চালানোর চেয়ে সমাজে উকীল, ডাক্তার আর আমলাদের বহাল ভবিষ্যতে বেঁচে থাকাটাই বেশি দরকারি ব্যাপার। বাইরের কার্যদাকাতুন দেখিয়ে, ব্যস্তিকভাবে নিয়ম বেনে কাজ করার প্রবণতা সমাজে একধরনের বৃত্তিমূলক ব্যস্তিকতার জন্ম দিয়েছে যার সঙ্গে মানুষের আত্মা, বুদ্ধিবৃত্তি ও নীতিবোধের ওপর দৈহিক নানা ভাগিদের প্রভাবের সঙ্গে একটা সাদৃশ্য আছে, এবং ছোটো ব্যাপারই সমান হাস্যকর। নাটকে এ-ধরনের বহু উদাহরণ আছে। এই বিষয়টি বিভিন্ন নাটকে কি রকম বিচিত্র নানাক্রমে দেখানো হয়েছে তার খুঁটিনাটি আলোচনায় না গিয়েও আমরা ছ’তিনটে সংলাপের তুলে

দেখাতে পারি সেখানে ব্যাণারটি কি রকম সৌজাত্ব উপস্থাপিত হয়েছে। বোলিয়েরের 'কাল্পনিক রোগগ্রস্ত রোগী' ( *Le Malade Imaginaire* ) নাটকে ডাক্তার দিয়াকোরার (Diafoirus) বলছেন, "রোগীদের নিয়ম মাসিক চিকিৎসা করার চেয়ে বেশি বড় নেওয়া আমাদের দায়িত্ব নয়।" ঐ নাট্যকারেরই *L'Amour Medecin* নাটকে ডাক্তার বাই ( Bahis ) বলেন, "নিয়ম ভেঙে বেঁচে থাকার চেয়ে নিয়ম মেনে মরে যাওয়া ভাল।" ঐ নাটকেই দেফোনান্দ্র (Defonandres) কিছুক্ষণ আগে মৃত্যুবরণ করেছেন, "আমাদের সব সময়ে, যে কোন অবস্থায় পেশাগত নীতি মেনে চলতে হবে।" তাঁর আর এক সহকর্মী Tomé's কারণ দেখিয়ে বলছেন, 'যে লোকটা মারা গেল সে তো গেলই, কিন্তু চিকিৎসাবৃত্তির কোন নিয়ম ভাঙা হলে সমস্ত চিকিৎসক সমাজের মধ্যেই একটা বিভ্রান্তির সৃষ্টি হবে'। বৃদ্ধোন্নয়ন (Brid'oison) কথাগুলোও কম তাৎপর্যপূর্ণ নয়, যদিও তার মধ্যে অল্প আর একটা চিন্তা কাজ করে, 'মনে থাকে যেন, 'এ' কর্ম, 'এ' কর্ম।' সত্যিই, যদি কোন জজ আটপোরে সাদামাটা পোষাক পরে এজলাসে বসেন লোকে দেখে হেসেই খুন হবে, যদিও রাতের অন্ধকারে তাঁর পেশার পোষাক-পর্যায় কোন উকীলকে দেখে ঐ লোকই তরে আঁতকে উঠবে। সত্যিই, 'এ কর্ম। শুধুই 'এ কর্ম'।

আমার বিশ্বাস, এই উদাহরণগুলি থেকে কৌতুকহাস্তের যে প্রথম সৃষ্টি বেরিয়ে এলো, আমাদের অজ্ঞানতার পথে আমরা যতই এগুবা সেটি তত বেশি স্পষ্ট হতে থাকবে। যেমন, কোন স্বরকার যখন তাঁর যন্ত্রে একটি মাত্র স্বর (note) বাজান, তা শুনে আরও অনেক স্বরের ব্যঞ্জনা আপনা থেকেই আমাদের মনে বহুত হয়ে ওঠে—এই নতুন স্বরগুলির ধ্বনি প্রথম বা মূল স্বরটির মত জোরালো না হলেও তার সঙ্গে অতি পরিষ্কার সম্বন্ধযুক্ত এবং এই সমস্ত স্বর মিলে একটি সম্পূর্ণ সঙ্গীতের পরিবেশ সৃষ্টি হয়। পদার্থবিজ্ঞানে একেই বলে মৌল স্বরের ব্যঞ্জনা ( *les harmoniques du son fondamental* )। আমার ধারণা কৌতুকহাস্তের স্বরপ্রসারী মানা উদ্ভাবনী ক্ষেত্রেও এই ধরনের একটা ব্যাপার তার পরিবেশকে প্রভাবিত করে।

বেশন ধরা বাক, বস্ত্র বাহ বা আপাতরূপ তার প্রকৃত বা বাস্তব চরিত্রকে আচ্ছন্ন করে দেওয়ার চেষ্টা করছে। আশাদের বিশেষণ যদি ভুল না হয়, তা হলে এর থেকে আরও একটা অত্মরূপ কানে আসে, বেশন দেহ বনকে প্রলুপ্ত করছে, সবকে আচ্ছন্ন করে তার ওপর প্রভুত্ব করার চেষ্টা করছে। তাই তাঁর স্বরের প্রথম স্বরটি বাজাবার সঙ্গে সঙ্গে কৌতুকহাস্যের অষ্টা প্রায় বতঃস্পর্শভাবে তাতে দ্বিতীয় একটি স্বর যোগ করেন বলা যায়। অর্থাৎ নাটকের কোন চরিত্রের পেশার বা হাতকর তাকে নাট্যকার তার দৈহিক চালচলন ও গতিবিধিতে সঞ্চারিত করেন।

যখন বিচারপতি ব্রিডোয়াসো (Brid'oison) তোংলাতে তোংলাতে যকে হাজির হন, তখন নাট্যকার ঐ তোংলাষির সাহায্যে চরিত্রটির বুদ্ধির জড়তার দিকে আশাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করতে চান। তার বুদ্ধির জড়ত্বও অবিলম্বে আশাদের কাছে প্রকট হয়ে পড়ে। প্রশ্ন করা যায়, শারীরিক ক্রটির সঙ্গে কোন চরিত্রের নৈতিক বা বুদ্ধিগত দুর্বলতার সম্বন্ধ কি? এ প্রশ্নের উত্তর দেওয়া সহজ নয়; তবে এই দুটো জিনিসের মধ্যে যে একটা যোগ আছে তা অস্বত্ব করা যায়, যদিও এই যোগের প্রকৃতি সঠিকভাবে তাহার প্রকাশ করা সহজ নয়। হয়তো নাটকের ঐ বিশেষ পরিস্থিতিতে দরকার ছিল যে বিচার করার ঐ যন্ত্রটি দর্শকদের সামনে কথা বলার যন্ত্র হিসেবেও আত্মপ্রকাশ করুক। বাই হোক, হয়তো অল্প কোন শারীরিক বৈশিষ্ট্য দিয়ে ঐ দৃশ্যের মূল সুরটিকে এর চেয়ে বেশি সাকল্যের সঙ্গে ধরা বেত না।

মোলিয়ার তাঁর *L'Amour Medecin* নাটকে বাই (Bahis) আর মাক্রোটো (Macroton) নামে দুই ডাক্তারের হাতকর চরিত্র হাজির করে তাদের মধ্যে একটা চিহ্নে তাদের সংলাপসম্বন্ধ দৃশ্যের অবতারণা করেন। তাঁদের কথাবার্তা শুনে মনে হয় একজন অস্ত্রের অবগতির জ্ঞান প্রত্যেকটি শব্দ ধরে ধরে উচ্চারণ করছেন, আর তার জবাব দিতে গিয়ে অস্ত্রজন অনবরত তোংলাচ্ছেন। ঠিক এই জাতের বৈবাহুল্যক তুলনার জ্ঞত চরিত্রচিত্রণ দেখা যায় য: ও পুরস্কৃত্যাকের দুই উকীলের চরিত্রের

উপস্থাপনায়। প্রায় সব সময়ে কোন চরিত্রের ব্যক্তিগত হাস্যকরতাকে দেহগত ক্রটি হিসেবে তার কথাবার্তার ছন্দে রূপায়িত হতে দেখা যায়। যে সব ক্ষেত্রে নাট্যকার অনুরূপ কোন দোষ চরিত্রের মধ্যে দেখাতে পারেন নি, সেখানে অভিনেতা প্রায়ই আপন উদ্ভাবনী শক্তি দিয়ে কোন মূর্ত্যাদোষ দেখিয়ে চরিত্রটিকে বিশিষ্টতা দেন। এমন ক্ষেত্র খুব কম আছে যেখানে প্রতিভাবার অভিনেতা অভিনীত চরিত্রকে ফুটিয়ে তোলার তাগিদে নিজের থেকেই কোন একটা মূর্ত্যাদোষ উদ্ভাবন করেন না।

ফলে, হাস্যের চরিত্র আর তার দেহগত বৈশিষ্ট্য এই দুটো জিনিসের মধ্যে একটা স্বাভাবিক আত্মীয়তা আছে বা আমরা সহজেই লক্ষ্য করি। হাস্যের স্বচ্ছন্দ মন বেন হঠাৎ একটা হাঁচের মধ্যে পড়ে শক্ত হয়ে থাকে, আর কতকগুলো ক্রটির ফলে শরীর তার স্বাভাবিক নমনীয়তা হারিয়ে ফেলেছে। আমাদের মন বিষয় থেকে তার উপস্থাপনা পদ্ধতিতে, অথবা নৈতিক থেকে দেহগত ব্যাপারে আকৃষ্ট হোক বা না হোক—দুই ক্ষেত্রেই একই শ্রেণীর ধারণা আমাদের কল্পনায় সঞ্চারিত হয়। দুটো ক্ষেত্রেই তাই কৌতুকহাস্যের প্রকৃতি প্রায় এক রকম। এখানেও আমরা কল্পনার স্বাভাবিক বিকাশের পদ্ধতিকে অনুসরণ করছি। মনে রাখতে হবে যে এই অভিমুখ বা প্রবণতা কেন্দ্রীয় চিত্রকল্পটি (l'image central) থেকে গুরু করে দ্বিতীয় প্রবণতা হিসেবে আমাদের কাছে প্রতিভাত হয়েছিল। কিন্তু এখনও তৃতীয় এবং শেষ একটি পথের অনুসন্ধান বাকী আছে—সেই পথে এবার আমরা অগ্রসর হবো।

### । তিন।

শেষবারের মত আর একবার আমাদের সেই কেন্দ্রীয় (মূল) চিত্রকল্পটিতে ফিরে যাওয়া বাকী—জীবন্ত কোন জিনিসের ওপর প্রাণহীন বাস্তবিক কোন আবরণ। যে জীবন্ত জিনিসের কথা বারবার উল্লেখ করা হয়েছে তা হোল মানুষ। বিপরীতপক্ষে যে বাস্তবিক আবরণটির কল্পনা করা হচ্ছে তা মানুষ নয়, নিষ্প্রাণ কোন জড়বস্তু। একটা সম্ভাব্য মানুষের কিছুকণের জন্ত একটা

বহুবিধে রূপান্তরের ঘটনাটি আমাদের কৌতুকবোধকে জাগিয়ে তোলে অবশ্য চিত্রকল্পটিকে আমরা যদি এই দৃষ্টিভঙ্গী দিয়ে দেখতে চাই। এখন বহুরূপ এই অস্পষ্ট জিনিসের আরগায় প্রাণহীন যে-কোন সাধারণ এবং অপেক্ষাকৃত অস্পষ্ট জিনিসের কথাও ভাবা যেতে পারে। সে ক্ষেত্রে দেখব এক ধরনের অভিনব হাস্যোদ্দীপক চিত্রকল্পসমষ্টির কথা আমাদের মনে আসছে। এই হাসির ধোরাক আমরা এমন কোন অস্পষ্ট আর ধোঁয়াটে অল্পকৃতি থেকে পাই যে-অল্পকৃতি পূর্বোক্ত চিত্রকল্পগুলির দ্বারা প্রভাবিত, এবং তার থেকেই হান্তরসের কারণ হিসেবে নতুন আর একটা নিয়ম বেগিয়ে আসে : যখনই কোন মানুষকে দেখে কোন প্রাণহীন জড়পদার্থের কথা মনে পড়ে তখনই আমাদের হাসি পায়।

সান্চো পান্জা<sup>১৮</sup> (Sancho Panza) কোন লেপের ওপর গড়াগড়ি খাচ্ছে, কিংবা একটা সাধারণ বেলুনের মত বিছানা থেকে ওপরে ভেসে উঠছে—এরকম দৃশ্য দেখলে আমাদের হাসি পায়। কিংবা যখন আমরা দেখি কামানের গোলায় রূপান্তরিত ব্যারণ মুনখ্‌হাউসেন<sup>১৯</sup> (Baron Munchhausen) শূন্যমার্গে ঘেঁরে চলেছেন তখনও আমাদের কৌতুকবোধ হয়। এমনও হতে পারে যে সার্কাসের জোকার ঐ নিয়মেরই কতকগুলো কসরৎ করে আমাদের হাসাচ্ছে। অবশ্য এই সব শারীরিক কসরৎ দেখানোর মাঝে মাঝে তারা যে-সব অস্বাভাবিক উক্তি করে তা আমাদের ভুলে যেতে হ'বে—যে-কিছু তাদের ঐ কসরৎ গুলোকে নিতে হ'বে, তাদের নানা অভ্যুত্থান, লক্ষ-বক্ষ, গতিবিধি প্রভৃতি তাঁড়ানোগুলোকে কৌতুক জাগাবার বিধিসম্মত উপায় বলে গ্রহণ করতে হবে। যুগ দুটো দৃষ্টে আমি এই ধরনের নিষাদ হাসির দৃষ্টান্ত পেয়েছি। এবং দু'বারই আমার একই প্রতিক্রিয়া আর অল্পকৃতি হয়েছে। প্রথমবারে জোকার দুজন উল্টো দিক থেকে পাশাপাশি যেতে গিয়ে পরস্পরের সঙ্গে হাকাতা ঘেঁরে পড়ে যায়, সঙ্গে সঙ্গে একই তালে তড়িৎগতিতে লাকিয়ে উঠে দাঁড়িয়ে পড়ে—দেখলেই বোকা যায় তারা ঐ আপাত আকস্মিক ঘটনাটাকে একটা উঁচু ছন্দে বীজতে চাইছে। দর্শকদের মনও ক্রমশঃ তাদের এই বলের মত

লাফিয়ে ওঠা ঘটনাটার দিকে আকৃষ্ট হতে থাকে। তাঁরা জুলে বান বে বাক্সা বেয়ে হঠাৎ পড়ে যাওয়া আর সঙ্গে সঙ্গে স্প্রিং-এর মত লাফিয়ে ওঠা ব্যাপারটা দুটো হাড় আর মাংসের তৈরি বাহুবলের শরীরকে নিয়ে ঘটছে। তাঁদের মনে আসতে থাকে দুটো বে-কোন ধরনের পুঁটলির কথা—পুঁটলি দুটো পড়ছে আর সঙ্গে সঙ্গে লাফিয়ে উঠছে। কিছুক্ষণের মধ্যেই দৃশ্যটা বেশ পরিষ্কার রূপ নেয়। জোকার দুজনের চেহারা আরও গোলাকার মনে হতে থাকে, তারা দুটো বলের মত অনায়াসে গড়াগড়ি খায় আবার নিম্নেবের মধ্যে লাফিয়ে ওঠে। পরিশেষে দর্শকমনে বে উপলব্ধি সৃষ্টি করার জন্য এই খেলাটি পরিকল্পিত ভাঙ্গা পড়ে যায় ওঠে। তাঁদের মনে হয় দুটো মবারের বল চারদিকে লাফালাফি করে বেড়াবার সময় পরস্পরের সঙ্গে ধাক্কা খাচ্ছে। দ্বিতীয় আর একটি দৃশ্য একটু বেশি অশোভন, এমন কি স্ত্রীলতাবিজিত হলেও কোনমতেই কম শিক্ষাপ্রদ নয়। মঞ্চের ওপর দুটো লোকের আবির্ভাব হয়, দুজনেরই বিলিয়ার্ড বলের মত চাকচাক্যি মাথা। দুজনের হাতেই একটা করে লম্বা লাঠি—তাই দিয়ে একে অস্ত্রের মাথার ঠিক মাঝখানটার পিটতে থাকে। এই অদ্ভুত দৃশ্যটিতেও এক ধরনের বিবর্তন লক্ষ করা যায়। প্রতিবার আঘাতের পর আহত ব্যক্তির শরীর যেন ক্রমশঃ বেশি ভারি হতে থাকে। সেই সঙ্গে আরও বেশি আড়ষ্ট হয়ে যায়—যেন প্রত্যেকটি আঘাত তার বাহুবলত শারীরিক নমনীয়তাকে একটু একটু করে কমতে থাকে। এর পর আসে প্রত্যাঘাত—প্রতিটি আঘাত তার আগেরটির চেয়ে ভরস্কর হয়। তার শব্দও উচ্চতর হতে থাকে। আর প্রত্যেক আঘাত আর তার পূর্বের আঘাতের মধ্যে সময়ের ব্যবধানও ক্রমশঃ বাড়তে থাকে। একেবারে নিশেষ প্রেক্ষাগৃহে মাথার চাঁদির ওপর লাঠির আঘাত আরও সশব্দে প্রতিধ্বনিত হতে থাকে। অবশেষে প্রাণহীন লাঠির মত আড়ষ্ট আর সোজা দুটো শরীরই পরস্পরের দিকে ঝুঁকে পড়ে আর তাদের মাথা দুটো কানকাটানো শব্দ করে ঠোকাঠুকি হয়ে যায়। শব্দ শুনে মনে হয় একটা বিরাট হাতুড়ি দিয়ে কেউ-ওক কাঠের তৈরি বেঁকেতে সজোরে আঘাত করছে; তারপর দুজনেই বেঁকেতে সোজা কাৎ হয়ে পড়ে যায়। ঠিক এই মুহূর্তে এই কো. ৪

ব্যাপারটা অত্যন্ত স্পষ্ট হয়ে ওঠে যে সার্কাসের ঐ দু'জন তাঁড় বা জোকার অত্যন্ত দ্রুত অথচ অস্বাভাবিক পদ্ধতিতে দর্শকদের বোকাতে পেরেছেন, “আমরা আপনাদের চোখের সামনে কাঠের তৈরি দুটো প্রাণহীন পুতুলে রূপান্তরিত হতে চলেছি, এবং শেষ পর্যন্ত তা হয়েও গেছি”।

এ-হেন ক্ষেত্রে অত্যন্ত সংকুতিহীন এবং অপরিমিত চিন্তার লোকও তার বাস্তবিক বুদ্ধি এবং প্রতিক্রিয়ার ফলে মনোবিজ্ঞানের একটা দৃষ্ট কল সম্বন্ধে সচেতন না হয়ে পারে না। আমরা জানি যে সন্মোহিত (hypnotized) কোন লোকের মনে শুধু ইচ্ছিতের সাহায্যে নানা কাল্পনিক দৃশ্যের সৃষ্টি করা যায়। লোকটিকে যদি বলা হয় যে তার হাতে একটা পাখি বসেছে, সে পাখিটিকে দেখবে এবং তারপর উড়ে যেতেও লক্ষ করবে। কিন্তু সন্মোহিত ব্যক্তি এই ধরনের প্রস্তাবিত কাল্পনিক দৃশ্য সব সময়ে সমান তৎপরতার সঙ্গে গ্রহণ নাও করতে পারে। অনেক সময় দেখা যায় যে সন্মোহিত খুব ধীরে ধীরে সাবধানে সুপরিকল্পিত ইচ্ছিতের সাহায্যে সন্মোহিত ব্যক্তির মনে কল্পিত দারপার অল্পপ্রবেশ ঘটাতে পারেন। যে-সব জিনিস লোকটি সত্যিই দেখেছেন সেইগুলি নিয়েই বাস্তবের তাঁর কাজ শুরু করেন, সেই সঙ্গে বাস্তব জিনিসগুলি সম্বন্ধে লোকটির চিন্তাকে বিজ্ঞান করতে তিনি সচেষ্ট হন। অতঃপর মোহনর দৃষ্টজগৎ অবতারণা করার জন্য যেসব বস্তুর দরকার ঐ-সব বিজ্ঞান দৃষ্টনিচয়ের তেজের থেকে সেগুলিকে বের করে আনবার চেষ্টা করা হয়। নিজা পু বাস্তবের মনেও অল্পরূপ একটা ব্যাপার ঘটে। পরস্পরের সঙ্গে বিশেষ বাগড়া নানা রং-এর আর নির্দিষ্ট কোন আকৃতিহীন নানা জিনিসের ছবি তার মনের প্রেক্ষাপটে ধীরে ধীরে একটি সঠিক রূপ নেয়। তাই বলা চলে, অনিশ্চিত আর অস্পষ্ট থেকে স্পষ্ট এবং নিশ্চিতের দিকে বিবর্তনের এই নিয়ম বাস্তবের মনে কোন দারপা সৃষ্টি করার শ্রেষ্ঠ পদ্ধতি। আমার মনে হয় বাস্তবের মনে কৌতুকহাস্যের বীজ বপনের যে নানা উপায় আছে তাদের মূলে আছে এই পদ্ধতিটি। একই ঘটানার হস্তরসের সৃষ্টিতে এই ব্যাপারটা বিশেষ করে কলপ্রস্থ—যেমন যখন চোখের সামনে একটা লোককে আমরা প্রাণহীন কোন জড় পদার্থে বদলে যেতে দেখি।

কিন্তু অনেক সুস্বভাব উপায়েও কৌতুকহাস্ত সৃষ্টি করা যায়—যে উপায়গুলি কবিরা স্বতঃস্ফূর্তভাবে তাঁদের রচনায় প্রয়োগ করে থাকেন। কবিতার ছন্দ, পদান্ত মিল আর অল্পপ্রাসের ক্রমাগত ব্যবহারের দ্বারা বাহুবের বুদ্ধি আর কল্পনার সম্ভবতাকে পঙ্গু করে দেওয়া যায়। একই ধরনের ছন্দ আর মিলের টানাপোড়েনে পাঠকের মনের ওপর বশীকরণের মোহ ছড়িয়ে তাকে কবির নিজের কল্পনা অল্পবায়ী দৃষ্ট দেখতে বাধ্য করা যায়। পাঠক বলুন হুনিয়ার (Regnard) লেখা এই পংক্তিগুলি পড়ে তাঁর মনে কিছুকণের জন্য একটা পুতুলের ছবি তেমে ওঠে কিনা :

তা' ছাড়াও, সে অনেক সং আর মহৎ লোকের কাছে

কণী : কারণ, তার মুখের কথায় বিশ্বাস করে

তাঁরা তার পেছনে হাজার পাউণ্ড আর এক ফাদিং

খরচ করেছেন : তাকে বছরখানেকের মত এক নাগাড়ে

খাইয়েছেন, তাকে ভজলোকের বেশভূষায়, মোজা, জুতো

আর দস্তানা দিয়ে সাজিয়েছেন ; তার খাওয়া-দাওয়ার ব্যবস্থা,

এমন কি নরসুন্দরকে দিয়ে তার দাড়ি কামানো

চুল ছাঁটার ব্যবস্থাও করেছেন ; শীতের রাতে তাকে গরমে

আশ্রয় দিয়েছেন, তার পিপাসায় পানীয় যুগিয়েছেন ;

ষোট কথা, তাকে বাঁচিয়ে রেখেছেন ;

[Plus, il doit à maints particuliers

La somme de dix mil une livre une obole,

Pour l'avoir sans relâche un an sur sa parole

Habillé, voituré, chauffé, chaussé, ganté,

Alimenté, rasé, désaltéré, porté.]

‘নিচে কিপারোর উক্তিটি গুনলেও প্রায় একই ধরনের ভাব কি আমাদের মনে জাগে না ? (এখানে অবশ্য কোন চেতনাবিহীন জড়পদার্থের চেয়ে কোন জন্তর চিত্তকল্পই শ্রোতার মনে এঁকে দেবার চেষ্টা হয়েছে বলে মনে হয়) ‘এ কোন্ লোক ? ইনি একজন সুদর্শন, মোটা, বেঁটে, তরুণ অথচ



প্রবীণ, তত্ত্বলোক, ইম্পাত-খুসর এক বৃত্ত লোক, পৌক-দাড়ি কাষানো, পরিষ্কার অথচ হতশক্তি—বিনি একই সঙ্গে গোয়েন্দাগিরি করেন, অগরের ব্যাপারে অল্প কৌতুকল দেখান, হংকার ছাড়েন আর আত্মনাদ করেন। এমন এক জীব ইনি।”

এই দুই বর্ণনার মধ্যে একটি মোটা দানার, অস্ত্রটি বেশ শূন্য; কিন্তু এই দুই পরিসীমার মধ্যে আরও অল্প ঢং আর সুরের কৌতুকহাস্য জাগাবার উপায় আছে। সব ক্ষেত্রেই মানুষের সম্বন্ধে এমন মনোভাব নিয়ে কথা বলা যায় যেন বস্তুতঃ কোন প্রাণী বা প্রাণহীন কোন জড়পদার্থ সম্বন্ধে সম্ভব্য করা হচ্ছে। এবারে উদাহরণ হিসাবে লাবিশের (Labiche) নাটক থেকে দু'একটা অংশ ভুলে ধরব, কারণ তাঁর নাটকেই এ-ধরনের দৃষ্টান্তের ছড়াছড়ি।

টেনে ওঠবার সময় ব: পেরিচোঁ (M. Perrichons) নিশ্চিত হতে চান যে কোন পৌটলা বা পার্শেল তিনি ভুলে প্লাটফর্মে ফেলে যাচ্ছেন না—“চার, পাঁচ, ছয়, আমার বৌ হোল সাত, আমার মেয়ে আট, আর আমাকে নিয়ে নয়।” অস্ত্র একটা নাটকে কস্তাগর্বে গর্বিত এক পিতা তাঁর মেয়ের জ্ঞানের বড়াই করছেন; “একটুও না খেমে ও আপনার সামনে ফ্রান্সে যে ক’টা রাজা ঘটেছে তাদের সবাইয়ের নাম গড় গড় মুখস্থ বলে যাবে।” “যে কটা রাজা ঘটেছে” এই বাক্যাংশটি রাজাদের নেহাংই কোন নিম্প্রাণ জড় পদার্থ পরিণত করে না, তবুও সেখানে তাদের সঙ্গে সম্ভাব্য কোন জিনিষের তুলনা উচ্চ থাকে।

এই উদাহরণটি থেকে আমরা বুঝতে পারি যে মানুষের সঙ্গে প্রাণহীন বস্তুর সম্পূর্ণ একাত্মীকরণ (l'identification) দরকার নাও হতে পারে। ঐ ধরনের একীকরণের একটা প্রক্রিয়া শুরু করাই যথেষ্ট—তারই ফলে মানুষের ব্যক্তিত্ব আর প্রকৃত তাৎপর্য আমাদের মনে ভুলিয়ে যেতে পারে। আবু<sup>২১</sup> (About)-রচিত একটা উপন্যাসে, কোন গ্রামের এক বোড়লের সম্ভব্য আমি এখানে তুলছি: “প্রিফেক্ট মশায় সব সময়ে আমাদের সমান দহা দেখিয়েছেন, বসিও ১৮৪৭ সাল থেকে তাঁকে বেশ করেকবার বদলানো হয়েছে।”

ওপরে উদ্ধৃত সব কথা উক্তিই এক ধাঁচে তৈরি। তাদের উপকরণের গোপন রহস্যটির যদি একবার আমরা হৃদিশ পাই, ঐ ধরনের বিজ্ঞপাত্তক অনংখ্য সম্ভব্য আমরা তৈরি করতে পারি। কিন্তু ঔপন্যাসিক আর নাট্যকারের শিল্প শুধু কৌতুকপ্রদ সংলাপরচনাতেই সীমিত নয়। তাঁদের শিল্পের স্বার্থ ছিন্ন অংশ হোল সাধারণের ব্যবহৃত ভাষাকে একটা বিশেষ তাৎপর্য (suggestion) দিয়ে অর্থগর্ভ করে তোলা, অর্থাৎ পাঠক ও দর্শকদের কাছে গ্রহণযোগ্য করা। আমরা যে ওই সব কথা বা উক্তি সাগ্রহে গ্রহণ করি, তার কারণ, হয় সেগুলি বক্তার একটা বিশেষ মানসিক অবস্থার চোতক বলে আমাদের মনে হয়, নয়তো আমাদের মনে হয় একটা বিশেষ পরিবেশ ও পটভূমির সঙ্গে কথাগুলি বেশ খাপ খেয়েছে বা মানিয়ে গেছে। যেমন, আমরা বলতে পারি যে য: পরিশৌ তাঁর প্রথম দূর সফরের অভিজ্ঞতায় এতই উত্তেজিত যে জীবন্ত মানুষকে প্রাণহীন জড়বস্তু হিসেবে গোনার হাস্তকরতা তাঁর মনেই আসছে না। তেমনি, “যে সব রাজারা ঘটেছে” কথাগুলি একাধিকবার উচ্চারিত হতে থাকে যখন মেয়েটি তার বাবার কাছে ইতিহাসের পড়া মুখস্থ বলে। মেয়েটির পাঠ শুনে মুগ্ধ করা অভিনয়ের পাঠের কথাই আমাদের মনে আসে। আর তৃতীয় উক্তিটি শুনে আমাদের ধারণা হয় যে দরকার হলে সরকারি প্রশাসনের প্রতি আস্থা এতদূর নিয়ে যাওয়া যেতে পারে যে যখন prefect বা অন্য কোন সরকারি প্রশাসক বদলি হন তখন যেন শুধু পদাধিকারী ব্যক্তির নামেরই বদল হয়। প্রশাসনিক কাজকর্ম পদাধিকারী নিবিশেষে স্বহৃৎভাবে চলতে থাকে, এই মনোভাব প্রকাশ করা হয়।

কৌতুকহাস্তের পেছনে সক্রিয় যে মূল কারণটির প্রথমেই উল্লেখ করা হয়েছে তার থেকে আমরা অনেক দূরে সরে এসেছি। অনেক হাসির ব্যাপারের বিশেষ কোন ব্যাখ্যা না থাকলেও, সেগুলিকে অন্য কোন ঘটনার সঙ্গে সাদৃশ্যের ভিত্তিতেই ব্যাখ্যা করা যায়। আবার, ঐ দ্বিতীয় ঘটনার হাস্তকরতা হয়তো নির্ভর করে তৃতীয় আর একটা ঘটনার সংগে তার মিল আছে বলে; এই রকম সাদৃশ্যের পারস্পর্যজনিত মূল্য চলতেই থাকে।

তাই কৌতুকহাস্যের মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণ বতই বুদ্ধিদীপ্ত এবং গভীর অন্বেষণ-কৃত হোক না কেন, আমাদের বিশ্লেষণের স্বত্ব ছিল হবে যদি না সাদৃশ্যের এই স্বত্ব স্বত্বটিকে আমরা অতি সতর্ক নিপুণতার সঙ্গে অনুশীলন রক্ষা করে চলি। প্রশ্ন উঠতে পারে এই অগিচ্ছিন্ন ক্রমাবয়তার উৎপত্তি কোথায়? যে বুদ্ধি ও অক্লান্ত মানসিক প্রবণতা হাস্যকৌতুকের মহত্ত্বকে চিত্রকল্প থেকে চিত্রকল্পে, প্রথম ঘটনা থেকে ক্রমশঃ হৃদয় প্রসারী বিভিন্ন ঘটনাসমূহে প্রসারিত করে বতকণ না তা অন্ত অনেক আপাত বিন্দুশ অথচ সমগোষ্ঠীর দৃষ্টান্তের তীক্ষ্ণের মধ্যে অন্তর্হিত হয়, তার প্রকৃত চরিত্র কি? কোন্ সেই শক্তি বা একটি কাণ্ডকে অজস্র শাখা-প্রশাখায়, ছোট ছোট অংশে বিভক্ত করে এবং তার মূলকে অজস্র শাখামূলে নিয়ে যায়? এক অমোঘ নিয়ম প্রত্যেকটি জীবন্ত শক্তিকে তার জন্ত নির্দিষ্ট সীমিত সময়ের মধ্যেই বতদূর সম্ভব ব্যাপক পরিসরের মধ্যে নিজেকে পরিব্যাপ্ত করার ক্ষমতা দেয়। বাস্তবিক, মানুষের কৌতুকপ্রিয়তা একটা প্রাণবন্ত শক্তি—যেন একটা জীবন্ত উদ্ভিদ মানবসমাজের পাখুরে মাটিতে অবলীলাক্রমে বেড়ে উঠেছে, সমাজ ও সংস্কৃতির অনেক পরিশীলিত শক্তির সঙ্গে এখনও পর্যন্ত সমানে প্রতিযোগিতা করে চলেছে। স্বীকার করতে হবে এ-পর্যন্ত যে-ধরনের হাস্যকৌতুকের দৃষ্টান্ত নিয়ে আমরা আলোচনা করেছি সেগুলো কৌতুকহাস্যের মহত্ত্বের দৃষ্টান্ত থেকে অনেক দূরে। পরের অধ্যায়ে সেই মহত্ত্বের শিল্পের দিকে আমরা আরও একটু অগ্রসর হব, যদিও অবিস্মিত মহৎ শিল্পের একান্ত পরিসরে প্রবেশ করা তখনও সম্ভবপর হবে না। শিল্পের ঠিক ডলার মহলে আমরা পাই শিল্প-প্রযুক্তি (artifice) এবং প্রকৃতি ও শিল্পের অন্তর্ভুক্ত এই শিল্প-প্রযুক্তির জগতেই এবার আমরা চুকবো। এখন আমরা কৌতুকনাটক ও প্রহসনের রচয়িতা এবং রসিকচিত্ত (l'homme d'esprit) নিয়ে আলোচনা করব।

## দ্বিতীয় পরিচ্ছেদ

### পরিস্থিতিগত কৌতুকহাস্য : সংলাপে কৌতুকহাস্য

এতক্ষণ আমরা গঠন, মানসিকতা ও গতিবিধির মধ্যে কৌতুকহাস্যের অস্তিত্ব নিয়ে অনুসন্ধান করেছি। এখন আমাদের আলোচনার বিষয় হবে মানুষের ক্রিয়াকলাপ ও মানবিক পরিস্থিতিতে হাস্যরসের উৎস। নিঃসন্দেহে বিভিন্ন হাস্যকর পরিস্থিতি অতি সহজে আমাদের প্রত্যেকের জীবনে লক্ষ করা যায়। কিন্তু প্রাত্যহিক জীবনের ঐসব পরিস্থিতি থেকে হাস্যরসের চরিত্র বিশ্লেষণ করা খুব সোজা কথা নয়। একথা যদি সত্য হয় যে রক্তমাংসা জীবনের সত্যকেই একটু রং চড়িয়ে এবং সেই সঙ্গে কিছুটা সরলীকৃতরূপে উপস্থাপিত করা হয়, তাহলে কৌতুকনাটক আমাদের বর্তমান আলোচ্য বিষয়ের ওপর জীবনের চেয়েও বেশি আলোকপাত করতে পারে। হয়তো এই সরলীকরণের ব্যাপারটাকে আমরা আরও একটু এগিয়ে নিয়ে যেতে পারি এবং শৈশবের স্মৃতিচারণ করে বুঝতে পারি যে ছোটবেলায় যে সব ক্রিয়াকলাপ আর খেলাধুলা আমাদের আনন্দ দিত সেগুলির মধ্যেই এমন সব সূক্ষ্ম সূচক বর্তমান বেগুলোর মিশ্রণের মধ্যেই আমরা পূর্ণবয়স্ক মানুষ হিসেবেও হাস্যরসের বীজ খুঁজে পেতে পারি। আমাদের আনন্দ ও বেদনার অভিজ্ঞতা নিয়ে প্রায়ই আমরা এমনভাবে কথা বলি যেন যেন হয় ঐসব অভিজ্ঞতা হঠাৎ আমাদের জীবনে তাদের সম্পূর্ণ রূপ নিয়ে হাজির হয়েছে—যেন তাদের প্রতিটির পেছনে কোন দীর্ঘ ইতিহাস নেই। আরও বড় কথা হোল, আমাদের বেশির ভাগ আনন্দসূচক অভিজ্ঞতা ও আবেগের পেছনে যে ছোটবেলার কোন না কোন অনুভূতি স্থপ্ত থাকে সে কথা আমরা অতি সহজে ভুলে যাই। পরিণত জীবনের আনন্দময় নানা অভিজ্ঞতাকে খুঁটিয়ে বিচার করলে দেখতে পাব যে সেগুলির অধিকাংশের মূলই আমাদের শৈশবের আনন্দময় স্মৃতিতে নিহিত। যদি আমাদের অনেক অভিজ্ঞতা আর অনুভূতি

থেকে ছোটবেলার স্মৃতির অংশটুকু বাদ দিয়ে শুধু তাদের শৈশবনিরপেক্ষ অতিজ্ঞতা বা অজুহুতি হিসেবে গ্রহণ করতে চাই তাহলে দেখা যাবে সে-  
 তুলোর আর বিশেষ কিছু অবশিষ্ট নেই। কে জানে, হয়তো একটা বিশেষ  
 বয়সের পর আমরা বাবতীর নতুন এবং অনাধারিতপূর্ব আনন্দে অংশ নিতে  
 অক্ষম হয়ে পড়ি, আর বিপরীতপক্ষে, মধ্যবয়স্ক কোন লোক বোধ হয় শুধু  
 শৈশবের স্মৃতিগুলোকে পুনরুজ্জীবিত করেই জীবন থেকে আনন্দ সংগ্রহ  
 করেন। যে অতীত ক্রমশঃই আমাদের নাগালের বাইরে চলে যায় এ  
 যেম তারই থেকে তেমে আসা ক্রীণ অথচ মনোরম গন্ধবাহী মুহূ সন্নিবেশ  
 উপভোগ। এই মৌলিক অথচ দুর্লব প্রস্তুতির যে উত্তরই দেওয়া যাক না কেন,  
 একটা জিনিস নিশ্চিত : শিশু আর পরিণত বয়স্ক ব্যক্তির খেলাধুলা থেকে  
 পাওয়া আনন্দের মধ্যে কোন রকমের বিচ্ছেদ বা বৈসাদৃশ্য নেই। আসলে  
 হাস্যরসাত্মক নাটকও এক ধরনের খেলা, এবং এই খেলা জীবনেরই  
 অজুহুতি। আর যেহেতু শিশু যে পুতুলগুলো নিয়ে খেলা করে তার মধ্যে  
 অনেকগুলির নড়াচড়া আর গতিবিধি অদৃশ্য সূতো দিয়ে পেছন থেকে নিয়ন্ত্রণ  
 করা হয়, বহু প্রহসনের বিভিন্ন পরিস্থিতিতে যোগসূত্রের পেছনে আমরা ঐ  
 রকম কোন সূতোর সন্ধান পাই—অবশ্য বহুল ব্যবহারের ফলে এই সূতো  
 হয়তো এখানে ওখানে কিছুটা জীর্ণ হয়ে গেছে। শৈশবের খেলাধুলার  
 প্রসঙ্গ দিয়ে বর্তমান অজুহুতান শুরু করে আমরা লক্ষ করব কিতাবে শিশু  
 নিজে যেমন বড় হতে থাকে তেমনি প্রায় নিজের অজান্তে সে তার পুতুল-  
 গুলোকেও বড় করে তোলে, তাদের মধ্যে প্রাণদান করে, এবং শেষ পর্যন্ত  
 তাদের এমন একটা অনিশ্চিত পরস্পরবিরোধী অবস্থায় (l'état d'inde-  
 cision) নিয়ে আসে যেখানে তারা সূতো-দিয়ে-খেলানো পুতুলের বৈশিষ্ট্য  
 না হারিয়েও, অনেক মাহুদী বৈশিষ্ট্যের অধিকারী হয়। এইভাবে আমরা  
 এক বিশেষ শ্রেণীর হাসির নাটকের চরিত্রের আবির্ভাব দেখতে পাই। এর  
 আগে বিশ্লেষণের সাহায্যে কৌতুকহাস্যের উৎস মনে হবে যে সিদ্ধান্তে আমরা  
 পৌঁছেছি এবং যার সাহায্যে আমরা মোটামুটি বাবতীর হাস্যরস পরি-  
 স্থিতির লক্ষণ নিরূপণের চেষ্টা করব সেই সব নিয়ম বা সিদ্ধান্তের বাধ্যবাধী

আমরা এই ধরনের কৌতুকপ্রদ চরিত্রের ওপর প্রয়োগ করে যাচাই করে নেব। বলা যায়, কাজ ও ঘটনার যে সব বিস্তার আর পারস্পর্য আমাদের চোখে জীবনাত্মক অথচ যান্ত্রিক বলে মনে হবে তাই হ'বে হাস্যকর বা comique.

### ১ জাক্-ইন-ড-বস (le diable à ressort)

বাক্সের ডালা তুললেই হঠাৎ তার ভেতর থেকে স্প্রিং-এর সাহায্যে লাফিয়ে ওঠা পুতুল নিয়ে আমরা সবাই ছোটবেলায় খেলা করেছি। পুতুলটিকে চেপে যতই দাবিয়ে রাখা হোক না কেন, ছেড়ে দেওয়ামাত্র তা লাফিয়ে ওঠে। তাকে যত জোরে চাপ দিয়ে ছোট করা হবে, ছেড়ে দেওয়ার সঙ্গে সঙ্গে তা আরও তত বেশি জোরে লাফিয়ে ওপরে উঠবে। পুতুলটাকে যদি সজোরে বোতল বা বাক্সের ঢাকনার নিচে নামিয়ে দেওয়া হয়, ছেড়ে দিলেই তা ঢাকনা বা অস্ত্র বা কিছু ওপরে থাকবে সেগুলিকে চারদিকে ছিটকে ছড়িয়ে দেবে। বলা কঠিন এই অদ্ভুত পুতুলটা ঠিক কতকালের পুরানো আবিষ্কার, কিন্তু এর থেকে পাওয়া আনন্দ যে চিরকালের তা অস্বীকার করার স্তো নেই। আসলে এর মজার পেছনে আছে দুটো একরোখা বিপরীত শক্তির মধ্যে দ্বন্দ্ব বা সংঘাত; এই শক্তি দুটোর একটা হোল মূলত যান্ত্রিক, যে শক্তিটি তার বিরোধী শক্তির দ্বারা পরাক্রান্ত আর খেলার উপকরণ হিসেবে ব্যবহৃত হয়। ইহুর নিয়ে যেমন বেড়ালের খেলা—ঝাঝে ঝাঝে ইচ্ছে করে সে ইহুরটাকে ছেড়ে দেয়—যেন স্প্রিং দেওয়া পুতুলটাকে ছেড়ে দেওয়া হচ্ছে—কিন্তু তা শুধু পরমুহূর্তেই থাবা মেরে তাকে কাছে টেনে আনবার জন্য। বলা যেতে পারে আমাদের মত বেড়ালও ইহুররূপ এক ধরনের পুতুল নিয়ে খেলা করে।

এবার রক্তরক্তের দিকে ফেরা থাক। পুতুলনাচের কথা দিয়েই শুরু করা যেতে পারে। যাকে ঢোকান সঙ্গে সঙ্গেই পুলিশ-সেপাই লাঠির এক বা খেয়ে গুয়ে পড়ে। সে অবশ্য সঙ্গে সঙ্গে লাফিয়ে উঠে দাঁড়ায়। দ্বিতীয়বার আবার দাঁড়িয়ে ওঠার অপরাধে তাকে একই ভাবে লাঠির দ্বারা ধরাশায়ী

হতে হয়। অর্থাৎ বারবার স্মিৎ-এর গুঠানার মত একটা বাস্তবিক ব্যাপার এই সেনাইকে নিয়ে চলতে থাকে, আর সেই সঙ্গে দর্শকদের ক্রমবর্দ্ধমান হাসির শব্দে প্রেক্ষাগৃহে প্রতিধ্বনিত হতে থাকে।

এবার আমরা অল্প আর এক ধরনের 'স্মিৎ'-এর কথা তাবতে পারি—কোন নৈতিক ধারণা বা বিশ্বাসের 'স্মিৎ'। এই বিশ্বাসকে কখনও জোর করে চেপে রাখা হয়, আবার পরমুহূর্তেই সমস্ত বাধার বিরুদ্ধে তা রাখা চাড়া দিয়ে ওঠে। কিংবা কান্নার কোন বক্তব্যকে হাতে হাতে চেপে দেওয়া হচ্ছে, কিন্তু বাইরের আরোপিত বাধা সরে বাবার সঙ্গে সঙ্গে কথাগুলি আবার সবধেণে বেরিয়ে আসছে। এখানেও সেই একই প্রক্রিয়া কাজ করছে—ছোটো পরম্পরবিরোধী একরোখা শক্তির মধ্যে প্রতিদ্বন্দ্বিতা। এখানে কিন্তু জড়পদার্থত্বলভ করেকটি বিশেষত্বকে আমাদের ভুলে যেতে হয়। এ-ক্ষেত্রে আমরা আর স্মিৎ-লাগানো পুতুলের খেলা দেখছি না, বর্যার্থ উচ্চমানের কৌতুকহাস্যের মুখোমুখি দাঁড়িয়েছি।

বলা চলে অনেক নাটকের অনেক মজার দৃশ্য এই সরল নীতির ওপর দাঁড়িয়ে। যেমন বোলিয়েরের *Mariage Forcé* (জোর-করে-দেওয়া বিয়ে) নাটকে স্গানারেলে (Sganarelle) ও পঁাকাসের মধ্যে কথোপকথনে যে কৌতুক তাও লুকিয়ে আছে ছোটো বিরোধী শক্তির মধ্যে ঘন্থে। শক্তি ছটির মধ্যে একটি হোল স্গানারেলের নিজের কোন মত বা ধারণা, যেটা সে পঁাকাসকে শোনাচ্ছেই; আর দ্বিতীয়টি দার্শনিক পঁাকাসের স্গানারেলের কথায় কান না দিয়ে অনবরত বকে চলা। দৃশ্যটি বস্তু এগোয় ঐ স্মিৎ-দেওয়া পুতুলের ছবিটি আমাদের মনে ততই আগতে থাকে এবং শেষ পর্যন্ত ঐ দৃশ্যের চরিত্রছবি বহুচালিত পুতুলের মত ব্যবহার করতে থাকে। পঁাকাস স্টেজে চোকাবাজ স্গানারেলে তাকে হাতা মেলে নেপথ্যে পাঠিয়ে দেয়। পঁাকাসও প্রত্যেকবার মকে কিরে এসে তার বক্তব্য রাখবার চেষ্টা করে। শেষ পর্যন্ত যখন স্গানারেলে তাকে বাড়ির মধ্যে ঢুকিয়ে দরজা বন্ধ করে দেয়—যেন বাজের মধ্যে সেই স্মিৎ দেওয়া পুতুলটাকে ঢুকিয়ে বাজের ডালা বন্ধ করে দেয়—তখন পাশের একটা জানলা হঠাৎ খুলে সেখান থেকে

দার্শনিকের মাথা আবার বেরিয়ে আসে। মনে হয় বাজের ডালা খুলে বাস্তবিক পুতুলের মাথা চাড়া দিয়ে বেরিয়ে এসেছে।

ঠিক এই ধরনের মজার দৃশ্য দেখতে পাওয়া যায় ঐ নাট্যকারেরই *Malade Imaginaire* ( কাল্পনিক রোগের রোগী ) নাটকে। অবমানিত চিকিৎসকসমাজের প্রতিবাদ আর বিবোলায় মঃ পুরগোঁর মুখ দিয়ে আরগাঁর ( Argand ) বিরুদ্ধে ধ্বনিত হয়। যত রকমের রোগ আছে সব যেন আরগাঁকে ঘিরে ধরে। আর পুরগোঁর বাক্যবাণকে থামাবার জন্যে আরগাঁ যতবার চেয়ার ছেড়ে ওঠে, পুরগোঁও সঙ্গে সঙ্গে বেরিয়ে যায়, যেন আর কেউ তাকে ঠেলে মকের বাইরে সরিয়ে দেয়; কিন্তু পরের মুহূর্তেই যেন কোন স্ত্রী তাকে আবার স্টেজের ঠিক মাঝখানে ছুঁড়ে পাঠিয়ে দেয় আবার পুরোদমে আরগাঁকে গালিগালাজ করার জন্য। “মঃ পুরগোঁ” এই ছুটি কথা মাঝে মাঝে নির্দিষ্ট একটা বিরতির পর বারবার নিয়ম করে ধ্বনিত হয়—যেন কোন গানের ধুরো।

এখন, বারবার চেপে দেওয়া আর প্রতিবারেই লাফিয়ে ওঠা স্ত্রী-এর পুতুলের চিত্রকল্পটিকে আমরা একটু তলিয়ে বিশ্লেষণ করতে পারি। এই চিত্রকল্পটির কেন্দ্রবিন্দুটিকে আবিষ্কার করতে পারলেই আমরা কৌতুক-হাস্যের পেছনে সক্রিয় সনাতন আর শাস্ত্র নীতি অর্থাৎ ‘পুনরাবৃত্তি’ পদ্ধতির মুখোমুখি দাঁড়াব।

প্রশ্ন ওঠে, মকের ওপর বারবার উচ্চারিত কোন উক্তি কেন আমাদের হাসায়? কৌতুকহাস্যের কোন সূত্রই এই সহজ ও সরল প্রশ্নের সহজর দিতে পারে বলে মনে হয় না। ফলে, যখন কোন বাক্য বা বাক্যাংশের কৌতুককরতার কারণ আমরা তার মধ্যে খুঁজে পেতে চাই, অর্থাৎ শব্দগুলির ব্যঞ্জন্য ভুলে শুধু শব্দগুলিকেই গুরুত্ব দিই, তখন এই সমস্ত সমাধানের বাইরে থেকে যায়। এই চিরচরিত প্রথার ব্যর্থতা অন্য কোথাও এত প্রবলভাবে অনুভব করা যায় না। যে বিশেষ পটভূমি নিয়ে আমরা আবার আলোচনা করব তাকে বাদ দিয়ে শুধু কথাগুলির পুনরাবৃত্তিই হাস্যকর হতে পারে না। বারবার উচ্চারিত কোন উক্তি যখন একই সঙ্গে কোন নৈতিক



বৈশিষ্ট্যের স্ফোভক এবং কোন ক্ষমতার সূচক হিসেবে কাজ করে তখনই তা আমাদের কৌতুকবোধকে উদ্দীপিত করে।

এও খানিকটা ইচ্ছার নিয়ে বেড়ালের খেলার মত। কোন শিশুর স্প্রিং-দেওয়া পুতুলকে বারবার বাজের মধ্যে চেপে রাখার চেষ্টার মত। কিন্তু কৌতুকনাটকে এই পদ্ধতিই অনেক বেশী দক্ষতা আর স্মৃতির ও গভীরতর মননশীলতার সঙ্গে ব্যবহার করা হয়—সেখানে সমস্ত ব্যাপারটাই দর্শকের অত্মস্বত্তি ও চিন্তাকে সক্রিয় রাখার উদ্দেশ্যে কল্পিত আর উপস্থাপিত। বাক্য ও বাক্যাংশের পুনরাবৃত্তির সাহায্যে যে কৌতুকহাস্যের উদ্ভব হয় তার সূত্র খুঁজতে গিয়ে আমরা বলতে পারি, কোন বাক্যের কৌতুকবাহ পুনরাবৃত্তির পেছনে আমরা সাধারণতঃ দুটো জিনিস লক্ষ করি : একটা অবদমিত কায়না যা কথায় কথায় স্প্রিং-এর মত মাথা চাড়া দিয়ে উঠতে চায়, আর তার বিরোধী অস্ত্র একটা শক্তি বা চিন্তা যা প্রতিবার নতুন উদ্যমে ঐ প্রয়াসকে চাপা দিতে চেষ্টা করে।

যখন দোরিন (Dorine) ওরগোঁর (Orgon) কাছে তার জীবন অসুস্থতার বিবরণ দেয়, আর ওরগোঁও সমানে তার বিবৃতিতে বাধা দিয়ে তারতুক্ (Tertulle) সম্বন্ধে প্রশ্ন করতে থাকে,—“আর তারতুক্, ?” এই প্রশ্নটি যখন কয়েক মুহূর্তের ব্যবধানে বারে বারে উচ্চারিত হতে থাকে, তখন আমাদের পরিষ্কার মনে হয় যেন একটা আটকে থাকা স্প্রিং বারবার চাড়া পেয়ে লাফিয়ে বেরিয়ে আসছে। আর দোরিনও ঐ স্প্রিংটাকে বাধা দেবার জন্য প্রতিবারেই তার নিজের জীবন, অর্থাৎ এলসিদের অসুস্থতার কাহিনী পুনরাবৃত্তি করে আমল পাায়। অস্ত্র আর এক দৃষ্টে বৃদ্ধ জেরোঁৎ (Geronte) কে সার্প্যা (Sapin) যখন খবর দেয় যে তার ছেলে আহাজে বন্দী হয়েছে এবং তাকে ছাড়িয়ে আনতে গেলে এখনই মুক্তিপণ দিতে হবে তখন আমাদের ধারণা হয় জেরোঁৎ-এর কার্পণ্য নিয়ে সার্প্যা তার সঙ্গে এইভাবে বজা করছে, তারতুক্ সম্বন্ধে ওরগোঁর দুর্বলতা নিয়েও যেমন দোরিন বজা করে। বৃদ্ধের কার্পণ্যের প্রকাশ বেই একটু চাপা পড়ছে নিষেধের মধ্যেই আবার তা মাথা তুলছে, এবং তার অর্থলালসার ঐ ব্যস্তিক স্বয়ংক্রিয়তার দিকে

নাট্যকার যখন আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করতে চান তখন সে বলতে থাকে, “মুক্তিপণের অভঙলো টাকা কোথা থেকে পাওয়া যাবে?” ঠিক একই কথা বলা চলে সেই দৃষ্টটি সহজে যেখানে ভালেরি (Valerie) আরপাগোঁকে (Harpagons) বোঝাবার চেষ্টা করে যে তার মেয়ে থাকে ভালবাসে না তার সঙ্গে ওর বিয়ে দেওয়া কত বড় অসম্ভাব্য হবে। কিন্তু হাড়-কুপণ আরপাগোঁ কয়েক সেকেন্ড অন্তর অন্তর ভালেরিকে বাধা দিয়ে বলতে থাকে, “কোন পণ নেবে না এরা”। এই কথাগুলির প্রায় স্বতঃস্ফূর্ত আর যত্নসম্পন্ন পুনরাবৃত্তির পেছনে আমরা আবিষ্কার করি একটা দৃঢ়মূল ধারণার দ্বারা চালিত পুনরাবৃত্তিকরার কোন স্বয়ংক্রিয় বহুশব্দেহী যন্ত্রকে।

অবশ্য এই যান্ত্রিকতা সব সময়ে আমরা এত সহজে ধরতে পারি না। আর এইসব ক্ষেত্রে কৌতুকহাস্যের তব খুঁজতে গিয়ে আমরা আর একটা নতুন আর কঠিন সমস্যার সম্মুখীন হই। কখনও কখনও একটা দৃষ্টের সমস্ত কৌতুক কোন বিশেষ চরিত্রের দ্বৈত প্রকৃতির মধ্যে নিহিত থাকে। তার সঙ্গে সংলাপরত অন্য চরিত্রটি যেন একটা প্রিজ্‌ম্ বা ত্রিপার্শ্ববিশিষ্ট কাচের খণ্ডের কাজ করে যার মাধ্যমে ঐ চরিত্রটির দ্বৈতপ্রকৃতি (dualité) দর্শকদের কাছে ধরা পড়ে। এই প্রতিক্রিয়ার আসল রহস্যটি যদি এই দুই চরিত্রের মধ্যে অভিনীত দৃষ্টটির বাস্তবত্বের মধ্যে খুঁজে পেতে চাই তা হলে আমরা ভুল পথে যাব; আমাদের মন দিতে হ'বে সেই আন্তরিক গুঢ় তাৎপর্যটুকুতে যা আলোকের প্রতিসরণের মত প্রথম চরিত্রটির ভেতরের নানা রং আমাদের সামনে মেলে ধরে। ওরোন্ট্ (Oronte) যখন আলসেস্‌<sup>২২</sup> (Alceste)-কে প্রশ্ন করে ওর কবিতা ধারাপ লাগে কিনা এবং জবাবে আলসেস্‌ এক কথায় বারংবার বলতে থাকে, “না, আমি তা বলছি না”, তখন ব্যাপারটা হাসির হয়ে পড়ে যদিও ওরোন্ট্, আলসেস্‌-এর সঙ্গে, একটু আগে আলোচিত গূঢ়ার্থে কোন দ্বৈত-স্বীকার অভিনয় করেছে না। কিন্তু এখানেও আমাদের সজাগ থাকতে হবে, কারণ আলসেস্‌য়ের মধ্যেও আমরা দুটো আলাদা চরিত্রের অস্তিত্ব অনুভব করি। তার মধ্যে একজন আছে চর্তুৰ্ধ আর দানববিষেবী যে দেশকালপাত্র নির্বিশেষে স্পষ্ট

কথা বলার শপথ নিয়েছে। অস্ত্রদিকে তারই মধ্যে রয়েছে সৌজন্য-পরায়ণ এক তত্ত্বলোক যিনি সোজাহুজি তাঁর বাস্তাবিক বিনয় ও তত্ত্বতাকে বিসর্জন দিতে অক্ষম, কিংবা এমন এক সজ্জন থাকে তাঁর বিশ্বাস অনুযায়ী কাজ করতে বললে অপরের সম্মান ও অনুভূতিতে সহজে আঘাত করতে অপারগ হন। তাই ওপরে উক্ত দৃষ্টটিতে সত্যিকারের দৃষ্টি আলসেস ও ওরোত্তের মধ্যে নয়, দৃষ্টি আসলে আলসেস-এর নিজের মধ্যেই সক্রিয় দুটো পৃথক সম্ভার মধ্যে। 'সরাসরি-অপ্রিয়-সত্য-বলতে-ভীত-নয়' এমন একটি সম্ভার মুখের কথা উচ্চারণ হতে না হতে তার মুখ চেপে ধরে ওরই সজ্জন এবং সৌজন্যপরায়ণ অপর সম্ভারটি। তাই "আমি সে-কথা বলছি না" এই কথাগুলি বক্তার ভেতরে ক্রিয়াশীল গুটি বিরোধী সম্ভার মধ্যে সংঘাতের ভোক্তক। যে অপ্রিয় সত্যটি তার মুখ দিয়ে বেরিয়ে আসার জন্ত প্রবল চেষ্টা করেছে তাকে রুদ্ধ করে রাখার ক্রমবর্ধমান প্রয়াস ঐ কথাগুলির মধ্য দিয়ে প্রকাশ পাচ্ছে। তাই কথাগুলি উচ্চারণের সূর উত্তরোত্তর হিংস্র হয়ে ওঠে। আলসেসের রাগও ক্রমশ বাড়তে থাকে। সে নিজে হয়তো ভাবে যে তার এই রাগ ওরোত্তের ওপর, কিন্তু আসলে সে নিজের ওপরেই ক্রমশ রেগে উঠছে। এইভাবে সেই বাস্তবিক স্মিটির 'টেনশন' প্রতিবারেই নতুন করে জেগে ওঠে আর জোরালো হয় বতকণ না তা একটা বিরাট বিস্ফোরণে কেটে পড়ে। অস্ত্র উদাহরণগুলোর বহু এটিও আমাদের পুনরাবৃত্তিসম্ভার বাস্তবিকতার চেতনা দেয়।

কেউ যদি শপথ নেয় যে সে আসলে বা সত্যি বলে ভাবে তা ছাড়া অন্য কিছু বলবে না; এমন কি এর ফলে তাকে যদি কার্যত শাস্তি মানব-সমাজের বিরুদ্ধে যেতে হয় তা হলেও না, তখন এই শপথটির মধ্যে আপাত-রূপে কোন হাস্যকর ব্যাপার থাকার কথা নয়। এই ধরনের প্রতিজ্ঞা বাস্তবের সহস্র আদর্শের দৃষ্টান্ত বলে বেনে নিতেই হয়। অস্ত্র আর একজন যদি লজ্জবৃত্তা, কিংবা দ্বার্দপন্যতা, কিংবা পরম ঔদাসীন্যবশতঃ লোকের বন রেখে কথা বলার সিদ্ধান্ত নেয় তাতেও কৌতুকবোধ করার সম্ভব কোন কারণ নেই। এখন আমরা এই দুই একেবারে উল্টো চরিত্রের লোকের বৈশিষ্ট্য

নিরে এমন একটি চরিত্র তৈরি করতে পারি যে অপ্রিয় স্পষ্টবাদিতা আর কপট বিনয়ের মধ্যে দোহলায়মান। কিন্তু এই দুই পরস্পরবিরোধী বৈশিষ্ট্যের মধ্যে যে বন্ধ তাও এমনিতে আমাদের কাছে কৌতুকের ব্যাপার বলে মনে হয় না। বরঞ্চ এই দুই বিরোধী মানসিকতা একই চরিত্রের মধ্যে পরস্পরের পরিপূরক হিসেবে কাজ করে আমাদের কাছে চরিত্রটির আন্তরিকতা ও সত্যতার সূচক হিসেবে প্রতিভাত হতে পারে। অপরদিকে, যদি কোন প্রকৃত জীবন্ত মানুষের মধ্যে এই দুই শক্তিকে নমনীয়তাশূন্য, অপরিবর্তনীয় চারিত্রিক উপাদান হিসেবে দেখতে পাওয়া যায় এবং যদি তার ফলে চরিত্রটি এক চরম বিন্দু থেকে একেবারে বিপরীতমুখী অস্ত্র একটি চরম বিন্দুর মধ্যে অঙ্কুর অবস্থিত ও দোহলায়মান থাকে; বিশেষতঃ যদি দেখা যায় যে এই দোহলায়মানতা চরিত্রটিকে একটি স্থিতিস্থাপকতাশূন্য বস্ত্রে পরিণত করেছে এবং তার ফলে তার মনটি অন্ত্যাসহ্য, অপরিণত এবং শিঙহুলত একত্বের শিকার হয়েছে তা হলে অবশ্যই হাস্যকর যে-সব দৃশ্য এর আগে আলোচিত হয়েছে সেগুলির মধ্যে পাওয়া চিত্রকল্পটি এক্ষেত্রেও আমাদের চোখে স্পষ্ট হয়ে উঠবে—এখানেও আমরা একটা জীবন্ত জিনিসের মধ্যে যান্ত্রিক অস্ত্রের হাস্যকর কিছুই অতিথি উপলব্ধি করব।

Jack in the box ( বাকের মধ্যে শিশু দেওয়া পুতুল ) চিত্রকল্পটি নিরে আমরা বেশ কিছুক্ষণ কাটিয়েছি, কারণ আমরা দেখাতে চেয়েছি কৌতুকহাস্য নিরে সক্রিয় কল্পনা কিতাবে একটা জড়বস্ত্রহুলত যান্ত্রিকতাকে চারিত্রিক ও নৈতিক যান্ত্রিকতায় রূপান্তরিত করে। এখন আমরা অস্ত্র করেকটা ক্রিয়াকলাপ নিরে আলোচনা করব—অবশ্য আমাদের আলোচনাকে ঐ ক্রিয়াকলাপগুলির প্রাসঙ্গিক বৈশিষ্ট্যের মধ্যেই সীমিত রাখা হবে।

## ২ পুতুলনাচের পুতুল (Le pantin à ficelles) :

অনেক প্রহসনে আমরা একটা চরিত্র পাই যে মনে করে যে তার কথাবার্তা ও কাজকর্মে সে সম্পূর্ণ স্বাধীন এবং জীবনের বা কিছু মূল্যবান ও গুরুত্বপূর্ণ সবই তার আয়ত্তের মধ্যে। কিন্তু একটা বিশেষ দৃষ্টিকোণ থেকে লক্ষ

করলে বোকা যায় যে অস্ত্র আর একজনের হাতে ঐ চরিত্রটি একটি পুতুল বা খেলনা বিশেষ এবং ঐ ব্যক্তি তাকে নিয়ে তার ইচ্ছেমত খেলা করছে। ছেলের হাতে হুতোলাগানো পুতুলের চিত্রকর থেকে সার্প্যার (Sapin) দ্বারা পুতুল হিসেবে ব্যবহৃত জেরোন্ট্ (geronte) আর আরগাঁন্তের (Argante) প্রসঙ্গে আমাদের চিত্তকে প্রসারিত করতে বিশেষ বেগ পেতে হয় না। সার্প্যার নিজের মুখের কথাই শোনা যেতে পারে, “বোকাই যাচ্ছে যন্ত্রটা কোথায়”, কিংবা “তগবান্ নিজেই ওদের আমাদের জালের মধ্যে এনে দিয়েছেন”। স্বাভাবিক প্রবণতার ফলে, এবং অন্ততঃ কল্পনায় আমরা প্রভারিত হওয়ার চেয়ে প্রভারণা করাকেই কাম্য বলে মনে করি, দর্শকদের সহানুভূতি বেশির ভাগ সময় প্রবন্ধকের দিকে ফোঁকে। বাকী সমস্তটা বাচ্চা ছেলে যেমন বন্ধুর কাছ থেকে পুতুল নিতে ভালবাসে, দর্শকও নিজের হাতে পুতুল নাচাবার সুতো নিয়ে পুতুলগুলোকে ইচ্ছেমত যকে হাজির করেন আর সেখান থেকে সরিয়ে নিয়ে যান। শেষোক্ত এই ব্যাপারটি অবশ্য অপরিহার্য বা অনিবার্য নয়। যকে ঘটমান ব্যাপারগুলো থেকে আমরা নিলিপ্ত থাকতে পারি যখন সমস্ত ঘটনার পেছনে নাট্যকারের তৈরি যান্ত্রিক বিস্তার সম্বন্ধে পরিষ্কার ধারণা রাখি। নাটকের কোন চরিত্র যখন ছুটো বা ততোধিক বিরোধী ঘটনা বা চিন্তার মধ্যে দোহলাহমান থাকে, তখনই ঐ ব্যাপারটা সক্রিয় হয়। যেমন প্যানার্জ (Panurge) চোখের সামনে থাকেই পায় তাকেই জিজ্ঞাসা করে তার বিয়ে করা উচিত হবে কিনা। আমাদের লক্ষ্য করতে হবে যে কৌতুক নাটকের রচয়িতা এ-হেন পরিস্থিতিতে সবচেয়ে ছুটো পরস্পর বিরোধী সিদ্ধান্ত বা মনোভাবকে ছুটি কিংবা একটি চরিত্রের মধ্যেই বৃত্ত করে তোলেন। কারণ, দর্শক না থাকলেও যে-কোন অবস্থায় ঐ পুতুল খেলাবার সুতোকে নাড়াবার ভণ্ডে নাট্যকারের এক বা ততোধিক চরিত্রের দরকার।

জীবনের বাস্তবীয় গুরুত্বপূর্ণ আর মূল্যবান জিনিসের উৎস আমাদের বাধীনতা। যে অনুভূতিকে আমরা পরিণত রূপ দিয়েছি, যে আবেগগুলো নিয়ে আমরা ক্লিন্নরাত জেবেছি, যে কাজগুলো সম্বন্ধে আমরা গভীরভাবে

অগ্র-পশ্চাৎ বিবেচনা করেছি, শিক্কান্ত নিয়েছি এবং শেষ পর্যন্ত সেগুলোকে কাছে রূপ দিয়েছি—অর্থাৎ বা কিছু আমাদের হৃদয়ের অন্তঃস্থ থেকে উদ্ধৃত এবং যথার্থই আমাদের আত্মিক সেই সমস্ত ব্যাপার প্রায়ই জীবনকে নাটকীয় আর গুরুগম্ভীর রূপ দেয়। এই সব গুরুত্বপূর্ণ ব্যাপারকে কৌতুক-প্রদ করে তুলতে হলে আমাদের কি করণীয়? শুধু কল্পনা করতে হবে আমাদের আপাত স্বাধীনতার পেছনে লুকানো আছে পুতুলনাচের পুতুলকে নাচাবার সূতো, আর, কবির ভাষায়, আমরা সবাই

পুতুলনাচের তুচ্ছ পুতুল

সুত্র বাহার ভাগ্যদেবীর হাতে।

d'humbles marionnettes

Dont le fil est au mains de la Necessité.

তাই বলা যায় জীবনে এমন কোন গম্ভীর বা নাটকীয় দৃষ্ট নেই যাকে আমাদের কল্পনা এই ধরনের চিত্রকল্পের সাহায্যে কৌতুকাকবহ করে তুলতে না পারে। আর, যে-কোন খেলার এত বড় ক্ষেত্রও আর নেই।

#### ০ তুয়ার-গোলক (La boule de neige)

কৌতুকহাস্য সৃষ্টির পদ্ধতির অহুমহানে আমরা যত এগুবো, আমাদের শৈশবের অসংখ্য স্মৃতির ভূমিকা সেখানে ততই পরিষ্কার হয়ে উঠবে। এই সব স্মৃতি কোন বিশেষ খেলার কথা আমাদের মনে না জাগিয়ে এমন একটা বাস্তবিক পদ্ধতির কথা মনে করিয়ে দেয়, যার বিভিন্ন প্রয়োগের মধ্যে একটি হোল এই খেলাটি। তা ছাড়া অনেক সময় একটি সাধারণ নিয়ম বিভিন্ন খেলার প্রযুক্ত হয়। যেমন সংগীতের বিভিন্ন সুর ও তার বিস্তারের মধ্যে একই সুরের প্রয়োগ। খুব ক্ষুদ্র নানা স্তর ও পর্যায় অতিক্রম করে শিশুর খেলা থেকে পূর্ণবয়স্ক লোকের খেলায় পর্যন্ত যে মূল নীতিগুলি প্রযুক্ত এবং যার প্রয়োগের উদাহরণ হিসেবে বিভিন্ন খেলাকে ব্যবহার করা হয় সেগুলি মনে রাখার মত। উদাহরণ হিসাবে আমরা একটা তুয়ার-গোলকের কথা তুলতে পারি—যে গোলকটি গড়াতে গড়াতে ক্রমশঃ বড় হতে থাকে। তেমনি কো. ৫

আমরা কল্পনা করতে পারি সারি সারি দাঁড়ানো পুতুলসৈন্যদের ছবি। সারির প্রথম পুতুলটিকে ঠেলা দিয়ে ফেলে দেওয়া বাত্ন সে দ্বিতীয়টির ওপর পড়ে, দ্বিতীয়টি পড়ে তৃতীয়টি ওপর এবং পরিস্থিতি জটিল থেকে জটিলতর হতে থাকে বত্মকণ না শেষ পুতুলটি পর্যন্ত ধরাশায়ী হয়। কিংবা অনেক পরিভ্রম আর যত্ন দিয়ে তৈরি তাসের বাড়ির কথাও তাবা যেতে পারে। যে তাসটিকে প্রথমই ছোঁরা হয় দু'এক মুহূর্ত সেটি অনিশ্চিত অবস্থায় থাকে, কিন্তু তার ঠিক পাশের তাসটি কালক্ষেপ না করে পড়ে যায় এবং তারপর যত সময় যায় ক্ষয় ও পতনের পর্ব তত দ্রুতলয়ে ঘটতে থাকে এবং কয়েক সেকেন্ডের মধ্যে সমস্ত প্রাসাদটি ধূলিসাৎ হয়ে যায়। ভূবার-গোলক, পুতুল-সৈন্য আর তাসের বর, এগুলি পরস্পরের থেকে আলাদা আর বিচিত্র। কিন্তু আমরা বলতে পারি যে এগুলির প্রত্যেকটি একটি সাধারণ তত্ত্ব সম্বন্ধে আমাদের সচেতন করে এবং সেই তত্ত্বটি হোল, ঘটনাগুলি পাটিগণিতের প্রগতি অনুযায়ী ঘটতে থাকে এবং এই ঘটনাগুলির প্রথম ধাপটি তুচ্ছ হলেও বিবর্তনের নীতি অনুযায়ী তার পরিণতি হয়ে ওঠে যেমন গুরুত্বপূর্ণ। তেমনি অপ্রত্যাশিত। এবারে আমরা ছোটদের জন্য তৈরি একটি ছবির বই নিয়ে এসতে পারি। বইটিতে দেখতে পাওয়া যাবে কিতাবে প্রদর্শিত পদ্ধতিতে সাজানো ঘটনাপরম্পরা একটা উচ্চমার্গের হাস্যকৌতুকের জগতের দিকে এগিয়ে গেছে। প্রথম ছবিতে দেখা যাচ্ছে এক আগন্তুক হস্তলব্ধ হয়ে একটা বাড়ির বৈঠকখানায় ঢুকে পড়েছেন; ঢুকেই তিনি এক তন্দ্রাবহিলাকে ধাক্কা দিয়েছেন; ধাক্কা খেয়ে মহিলা তাঁর হাতের চায়ের কাপটি এক বুদ্ধ তন্দ্রালোকের গায়ে ছিটকে ফেলেছেন; তন্দ্রালোকটি আবার ধাক্কা খেয়ে বেসামাল হয়ে জানালার কাচের শাশি ভেঙে একেবারে রাস্তায় চলমান এক পুলিশ কন্সটেবলের মাথায় পড়েছেন। ফলে স্থানীয় পুলিশ-বাহিনীর মধ্যে তদন্তর সোরগোল পড়ে গেছে। ঠিক এই জাতের ঘটনা-বিত্তাস বয়স্কদের জন্য কৌতুকশিল্পীদের আঁকা নানা ছবির মধ্যে বারবার ঘুরে ফিরে আসে। তাবা ব্যবহার না করেই শুধু ছবি দিয়ে বর্ণিত নানা কাকিনীতে (Comiques) আমরা জাম্বাযান কোন বস্তু আর তার সঙ্গে

সংগৃহীত নানা চরিত্রের দেখা পাই, এবং ফলে ধারাবাহিক কতকগুলো দৃশ্যের মাধ্যমে আমরা শুধু ঐ বস্তুটির অবস্থানের পরিবর্তন দেখাই সচেতন হই না, তার সঙ্গে চরিত্রগুলির অবস্থারও প্রায় যান্ত্রিক উপায়ে পরিবর্তন ঘটতে দেখা যায়। এবার কৌতুকনাটক এবং প্রহসনের দিকে নজর দেওয়া যেতে পারে। শুধু ভাঁড়ার অসংখ্য দৃশ্য নয়, বহু উদ্ভূতের কৌতুকনাটকে এই অতি সহজ ও সরল পদ্ধতির ব্যবহার দেখতে পাওয়া যায়। প্লেদর (Plaideur)<sup>২৩</sup> নাটকে চিকানো (Chicanneau) বলে চরিত্রটির কথাগুলোর দিকে আমরা কান দিতে পারি। সেখানে আমরা একটা মামলার মধ্যে আরও একটা মামলার সন্ধান পাই এবং এই বিস্তারিত ক্রমশঃ দ্রুততর হতে থাকে। আইনের পরিশোধ। ঘন ঘন ব্যবহার করে নাট্যকার রাসিন<sup>২৪</sup> (Racine) এই দ্রুততর গতির উপলব্ধি দেন, যতক্ষণ না একটা তুচ্ছ ঋণের আটিকে কেন্দ্র করে একটা মামলার ফলে বিবাদীকে তার সম্পত্তির বেশির ভাগটাই হারাতে হয়। ঠিক অনুরূপ ঘটনাবিস্তার দেখা যায় ডন কীহোটে (Don Quixote) কতকগুলি দৃশ্যে। যেমন, একটা সরাইখানায় সংঘটিত কতকগুলো উদ্ভট ঘটনাপ্রসঙ্গের ফলে এক বচস্চালক সাক্ষ্যকে একটা চড় কষিয়ে দেয়, সাক্ষ্যও উন্টে মারিওতোরনেকে (Mariotorne) উত্তমমধ্যম দেয়, আবার সরাইখানার মালিক মারিওতোরনের ওপর কাঁপিয়ে পড়ে। অবশেষে, আধুনিক লবু প্রহসনের প্রসঙ্গে আসা যাক। কত বিচিত্র ঢং-এর বিস্তারিত পদ্ধতি যে এই ধরনের নাটকে চোখে পড়ে তার ইয়ত্তা নেই। একটা পদ্ধতি তো প্রায়ই দেখা যায় : কোন একটা জিনিস—ধরা যাক একটা চিঠি—কাকুর কাছে ভীষণ দরকারী এবং যেন তেন প্রকারেণ লোকটি চিঠিটা হারত করবেই ; নাটকের কেন্দ্রে এই রকম একটা পরিস্থিতি বসানো হয়েছে। কিন্তু যে মুহূর্তে চিঠিটি লোকটির নাগালের মধ্যে আসছে, সেইমুহূর্তে কোন একটা অপ্রত্যাশিত ঘটনার ফলে সে সেটা পেতে বিফল হচ্ছে। এ-ধরনের একটা ঘটনা উত্তরোত্তর অনেক জটিলতর আর অচিন্তিতপূর্ণ পরিস্থিতির জন্ম দিতে পারে। প্রথমে এ-ধরনের কোন ঘটনাকে নিশ্চয়ই ছেলেমানুষী বলে মনে হয় না। কিন্তু একটু ভাবলেই বোকা বাবে আমাদের ছেলেবেলার



অনেক খেলাতেই ঠিক এই জাতের কোন পরিস্থিতি থাকত। তুমার গোলক গড়াতে গড়াতে উত্তরোত্তর বড় হতে থাকার নৃত্যটিই এখানে কার্যকর।

এই ধরনের যান্ত্রিক চরিত্রের ঘটনাবিস্তারের বৈশিষ্ট্য হোল সমস্ত ব্যাপারটাকে আবার উল্টোদিকে পাক বাইরে দেওয়া। বাচ্চা ছেলেরা খুব মজা আর উত্তেজনা বোধ করে যখন একটা ছুটন্ত আর খুব দ্রুত বল এগোতে এগোতে তার সামনের যাবতীয় জিনিস ছিটকে ফেলে দিয়ে এলোমেলো করে দেয়। ওদের আরও বেশি মজা লাগে যখন ঐ বলটা আবার নানা ঢং-এ এঁকে বেঁকে বেগান থেকে তার যাত্রা শুরু করেছিল সেখানেই ফিরে আসে। অর্থাৎ এতক্ষণ যে পদ্ধতির বর্ণনা করা হোল তা সোজা পথে গেলেও আমাদের হাসি পায়, আর সেই গতি যখন বৃত্তাকারে ঘটে এবং খেলোয়াড়ের অনেক চেষ্টা সত্ত্বেও কার্যকারণ ভয়ের অনিবার্য ফল হিসেবে তার উৎসের দিকে ফিরে আসে তখন ঘটনাটি দর্শকের মনে আরও জোরালো কৌতুক জাগায়। বলা চলে অনেক লম্বা প্রহসন এই নৃত্যকে নিয়ে কল্পিত এবং আবর্তিত। লাবিশের *Un Chapeau du Paille d'Italie* (The Italian Straw Hat) নাটকে দেখা যায় খড়ের তৈরি ইতালির একটা টুপি বোড়ায় বেয়ে কেলেছে। সারা পারী শহরে আর রাজ্য একটি ঐরকম টুপি আছে। দায় বতাই লাগুক, ঐ টুপিটাকে হাতাতেই হবে। কিন্তু ঐ অভিলষিত টুপিটি নাটকের প্রধান চরিত্রকে অমুগ্ধ তটস্থ করে রাখে কারণ বেই টুপিটা তার হাতের মুঠোর এসেছে বলে মনে হয়, তখনই অপ্রত্যাশিত কোন একটা কারণে সেটা গুর নাগালের বাইরে চলে যায়। নায়কের পেছনে ঘোরাফেরা করছে অস্ত্র অনেক চরিত্র চুষকে আকৃষ্ট লোহার মত টুপিটার পেছনে ছোটাছুটি করে। শেষ পর্যন্ত নানা কঠিন বাধা পেরিয়ে অতীষ্ট টুপিটা যখন নায়কের হাতে এসে যায়, তখন দেখা যায় বে-টুপিটাকে দিয়ে এত উত্তেজনা আর ব্যস্ততা তা আসলে সেই আপাতরূপে বোড়ায় বেয়ে ফেলা টুপিটাই। ঠিক একই ধরনের আবিষ্কার দেখানো হয়েছে লাবিশের লেখা অস্ত্র আর একটা কৌতুকনাটকে। যবনিকা উঠলে দেখা যায় একজন বয়স্ক মহিলা আর প্রায় সমবয়সী একজন পুরুষ মকের ওপর বসে। দু'জনেই

অবিবাহিত। এঁদের দু'জনের মধ্যে অনেক দিনের পরিচয় এবং প্রতিদিনের মত আজও তাঁরা ভাস নিরে বসেছেন। পরস্পরের অভ্যাসে দু'জনেই একই প্রজ্ঞাপতি বা ঘটকের অফিসে নিজের নিজের বিয়ের জন্ত পাত্র ও পাত্রী খুঁজছেন। হাজার কঠিন পরিস্থিতি কাটিয়ে, একটার পর একটা অনেক সমস্যার সমাধান করে দু'জনেই লক্ষ্যের দিকে এগোতে থাকেন। সমস্ত প্লট জুড়ে এই ঘটনা চলতে থাকে, এবং শেষ পর্যন্ত দু'জনে যখন পরস্পরের বর-কনে হিসেবে মুখোমুখি দাঁড়ান তখনই নাটকের যবনিকা পড়ে। এটাও ঐ একই জাতের বৃত্তাকার প্লট, অর্থাৎ নাটকের ঘটনা যে-পরিস্থিতি নিয়ে শুরু সেইখানেই তার শেষ। এই ধরনের ব্যাপার আমরা সাম্প্রতিক বছ নাটকে দেখি। স্ত্রী-ভাড়িত এক ভদ্রলোক ভাবলেন ডিভোর্স করে তাঁর দল্লাল স্ত্রী আর শাওড়ীর হাত থেকে নিষ্কৃতি পেয়েছেন। তিনি আবার বিয়ে করলেন—কিন্তু হা হতোম্মি, বিবাহ-বিচ্ছেদ আর পুনর্বিবাহের যুদ্ধক্ষেত্রে তিনি এবার তাঁর প্রাক্তন স্ত্রীকে পেলেন নতুন শাওড়ী হিসেবে, আগের চেয়েও বেশি বিপজ্জনক ভূমিকায়।

যখন আমরা এই ধরনের কৌতুকহাস্যের তীব্রতা বুঝতে পারি আর দেখি যে অনেক নাট্যকার বারবার এই রকম অপ্ৰত্যাশিত পরিণতিসম্বন্ধে পরিস্থিতি ব্যবহার করেন, তখন আমরা সহজেই বুঝি কেন এই ব্যাপারটা কোন কোন দার্শনিকের চিন্তার বিষয় হয়েছে। নানা পথ ঘুরে যেখানে প্লটের শুরু অভ্যাসে সেইখানেই শেষ পর্যন্ত ফিরে আসার এই ব্যাপার মূলত : অনেক চেষ্টা সত্ত্বেও ব্যর্থতার কাহিনী। তাই এই শেষ উদাহরণটির ভিত্তিতে কৌতুকহাস্যের লক্ষণ বা সংজ্ঞা নিরূপণের চেষ্টা একেবারে নিরর্থক নয়। কৌতুকহাস্য সম্বন্ধে হার্বার্ট স্পেনসার<sup>২৫</sup>-এর ধারণাও একই শ্রেণীর। তাঁর মতে, কোন জিনিস আয়ত্ত করার জন্য আমাদের সব চেষ্টা যখন বিফল হয়, তারই সূচক হিসেবে কৌতুকহাস্যের উদ্ভব। স্পেনসার-এর আগে জার্মান দার্শনিক কান্ট<sup>২৬</sup> (Kant) প্রায় অতুল্য মত প্রকাশ করেছেন : আমাদের আশা যখন নৈরাশ্রে পরিণত হয়, তার প্রকাশ ঘটে কৌতুকহাস্যের মাধ্যমে। নিঃসন্দেহে কৌতুকহাস্য সম্বন্ধে এই বিশ্বাসভুলো

আমাদের উক্ত দৃষ্টান্তগুলোর ক্ষেত্রে প্রযোজ্য। একথা স্পষ্ট যে কৌতুক-হাস্যের এই লক্ষণগুলো পরিস্থিতি নির্বিশেষে প্রয়োগ করা চলে না, কারণ আমরা জানি যে বহু ক্ষেত্রে আমাদের প্রদানের বার্থতা আমাদের মনে কৌতুক জাগায় না। একটি নাটক থেকে উদ্ধৃত দৃষ্টান্তে যেমন আমাদের দেখায় ‘বহুবারে লক্ষ্মীনার’ নানা দৃষ্টান্ত, তেমনি এমন আরও কতকগুলি দৃষ্টান্ত আমরা উল্লেখ করেছি যেগুলি অন্তর্গত দেখায় কিতাবে তুচ্ছ কারণ থেকে বৃহত্তর বা জটিলতর পরিস্থিতি বা ঘটনার উদ্ভব হয়। কিন্তু এই বিত্তীয় সূত্রটি যে প্রথমটির চেয়ে মূল্যবান বা গুরুত্বপূর্ণ তা ভাববার কোন দ্বিধা নেই। কার্য ও কারণের মধ্যে অসঙ্গতি বা অসামঞ্জস্য মাত্রই—তা যেদিকেই হোক না কেন—সরাসরি কৌতুকহাস্যের উৎস হতে পারে না। শুধু এই অসঙ্গতি বা অসামঞ্জস্যের ফলে যদি কোন গভীর সত্যের প্রকাশ ঘটে, যেমন বহু কাচের ভেতর থেকে দৃষ্টমান কোন বাস্তবিক ঘটনাবিস্তার, বার মধ্যে বাহুবী বুদ্ধিবৃত্তির অভাব আমাদের চোখে স্পষ্ট হয়ে ওঠে—তবেই তা আমাদের কৌতুকবোধকে জাগিয়ে তোলে। এই কৃত্রিমভাবে সাজানোর ব্যাপারটাকে যদি আমরা উপেক্ষা করি বা গুরুত্ব না দিই তাহলে হাসির পেছনে যে গোলকধাঁধার জগৎ তার মধ্যে নিয়ে আমাদের পথ দেখিয়ে নিয়ে বাগ্‌দাদার একমাত্র সূত্রকেই আমরা হারিয়ে ফেলব। হাসির উৎস সম্বন্ধে যদি আমরা এমন কোন পূর্বসিদ্ধান্ত (hypothèse) গ্রহণ করি বা খুব যত্নসহকারে মনোনিবেশ করে একটি ক্ষেত্রেই শুধু প্রয়োগ করা যায় তাহলে দেখা যাবে কৌতুককর এমন অনেক ঘটনা আর পরিস্থিতি আছে যেখানে ঐ সিদ্ধান্ত প্রযুক্ত হতে পারে না।

কিন্তু মূল প্রশ্নটি থেকেই বাচ্ছে—এই ধরনের বাস্তবিক ব্যবহারবিধি এবং ঘটনাবিস্তার আমাদের কাছে হাসির বলে মনে হয় কেন? এই ব্যাপারটা সত্যিই অদ্ভুত যে কখনও কখনও কোন বিশেষ ব্যক্তি বা সামাজিক গোষ্ঠীর ইতিহাস বিবেচনা করলে আমাদের ধারণা হয় সে বা তারা যেন পেছনের কোন অদৃশ্য সূত্রে, তার বা স্ত্রী-এর দ্বারা পরিচালিত হচ্ছে। এই অদ্ভুত উপলব্ধির কারণ কি? আবার, এই উপলব্ধি কেনই বা

হাসির কারণ হয় ? এই প্রশ্নটিকে বহুবার বিভিন্নভাবে সাজালেও তার সঠিক উত্তর সব সময়েই অভিন্ন বা এক ধরনের হবে। মানুষের পক্ষে অশোভন, বাঞ্ছন্যহীন এবং আড়ষ্ট যে যান্ত্রিকতা আমরা বাবে বাবে মানুষেরই ব্যবহার ও কাজকর্মে লক্ষ করি তা আমাদের বিশেষ কৌতুকল জাগায় এবং জীবন্ত জিনিসের মধ্যে সক্রিয় ‘অন্তমনকতা’ হিসেবে আমাদের চিন্তার উদ্রেক করে। সমস্ত ঘটনা যদি একটা বিরামহীন চেতনার প্রবাহের মধ্যে ঘটতো তা হলে সেখানে কাকতালীয় কোন ব্যাপার থাকতো না। থাকতো না যুগপৎ ঘটমান কোন ঘটনানিচয়, ঘটতো না এমন কিছু যেখানে ক্ষুদ্রপাত আর সমাপ্তি একই বিন্দুতে গিয়ে মেলে। সে-ক্ষেত্রে প্রতিটি ব্যাপার নিরবচ্ছিন্ন গতিতে বিবর্তিত এবং অগ্রসর হোত। যদি সব মানুষ সব সময়েই জীবন সম্বন্ধে সমভাবে সচেতন হোত, ব্যক্তিমানুষ যদি অলুক্ষণ সমাজের অন্ত প্রতীতি সভ্যের সঙ্গে নিজের সংযোগ রেখে চলতো তাহলে কাউকেই শ্রিং বা হত্যোর দ্বারা নিয়ন্ত্রিত পুতুল বলে মনে হোত না। মানুষের ব্যক্তিত্বে যে দিকগুলো কোন জড় বা মননক্ষমতাহীন বস্তুর সঙ্গে মেলে সেইগুলোই কৌতুকপ্রদ। মানুষের স্থিতিস্থাপকতালুপ্ত, যান্ত্রিক এবং স্বয়ংক্রিয় কাজকর্ম ও গতিবিধিগুলো হাস্যকর—তার কারণ ঐ কাজকর্ম ও চলাফেরার মধ্যে আমরা সচেতন বিচারক্ষমতা ও বুদ্ধিবৃত্তির স্পর্শ অনুভব করি না। এই কারণেই গোষ্ঠী ও ব্যক্তির জীবনে উৎকর্ষের অভাব আমাদের কাছে প্রকট হয়ে ওঠে—ঐ অভাবকে মোচন করার প্রয়োজনীয়তা সম্বন্ধে আমরা সচেতন হই। কৌতুকহাসির মাধ্যমে আমরা ঐ ক্রটির প্রতি আমাদের বিতৃষ্ণা প্রকাশ করি; তাই কৌতুকহাস্য সমাজের দ্বারা অহুমোদিত এমন একটা অন্ত যার সাহায্যে আমরা ব্যক্তিচরিত্র ও সমাজদেহে পরিলক্ষিত ত্রুটি, নিন্দনীয় চিন্তাহীনতা ও অন্তমনকতাকে দূর করার চেষ্টা করি।

কিন্তু এই ধরনের চিন্তার সঙ্গে সঙ্গে কৌতুকহাস্য সম্বন্ধে আমাদের অনুসন্ধানের ক্ষেত্র আরও প্রসারিত হয়ে পড়ে। এ পর্যন্ত আমরা জানবার চেষ্টা করেছি কিতাবে ছোটবেলার আনন্দদায়ক যান্ত্রিক ব্যাপারগুলো প্রাপ্তবয়স্ক লোকের চিন্তাবিনোদনের ক্ষেত্রেও কার্যকর। অর্থাৎ এখন পর্যন্ত

আমাদের অজ্ঞানসম্মত ছিল মূলতঃ অভিজ্ঞতাসিদ্ধিক (empirique) । এবার একটা একেবারে স্বয়ংসম্পূর্ণ এবং বিধিসম্মত সূত্রে (déduction) উপনীত হবার সময় এসেছে । তা করতে হলে আমাদের সমস্তাটির উৎসে গিয়ে সেই সরল আর শাস্ত্র মূলনীতি (principe) খুঁজে পেতে হবে বা নানা রূপ ধরে খুব অল্প সময়ের জন্য হলেও নানা কৌতুকপ্রদ পরিস্থিতি ও ঘটনার জন্য দেয় । এর আগে আমরা বলেছি যে কৌতুকরচনা ও প্রহসন বিভিন্ন ঘটনাকে এমনভাবে সন্নিবিষ্ট করে যাতে জীবনের বহিরক্ষে এক ধরনের বাস্তবিকতার প্রচ্ছন্ন প্রস্তাবকে উপলব্ধি করা যায় । এইবারে আমরা দেখতে পারি জীবনের কোন্ অপরিহার্য বৈশিষ্ট্যগুলি বাইরে থেকে লক্ষ করলে জীবন ও বাস্তবিকতার মধ্যে পার্থক্যগুলো আমাদের কাছে স্পষ্ট হয়ে ওঠে । এর জন্য দরকার জীবন ও যন্ত্রের পরস্পরবিরোধী বৈশিষ্ট্যগুলোকে লক্ষ করা এবং তার থেকে এমন একটা সূত্র খুঁজে বের করা যার সাহায্যে কৌতুকহাস্যের যে-কোন প্রকৃত ও সম্ভাব্য প্রকাশের চরিত্র নির্ণয় করা সহজ হতে পারে ।

আমাদের জীবন সময়ের দ্বারা বিবর্তিত হয়ে স্থানভেদে জটিল আকার নিয়ে আত্মপ্রকাশ করে । সময়ের পটভূমিতে জীবন একটা প্রাণীর মধ্যে অবিরাম অগ্রসর হতে থাকে যতক্ষণ না প্রাণীটি বার্লিন্কে পৌঁছয়—অর্থাৎ জীবন কখনও কিছু হাটে না বা কোন জীবনে একই ঘটনার পুনরাবৃত্তি ঘটে না । আবার যদি পরিসর বা স্থানের মধ্যে (dans l'espace) জীবনকে দেখা যায় তাহলে পরস্পর নির্ভরশীল কতকগুলো জিনিসের সহাবস্থান চোখে পড়ে এবং ঐ জিনিসগুলো এমন একান্তভাবে পরস্পরের প্রয়োজনে সৃষ্ট যে তাদের মধ্যে একটিও ঠিক ঐ একই সময়ে একের বেশী, দুটি পৃথক জীবনের (organisme) সঙ্গে সংশ্লিষ্ট হতে পারে না । তার মানে, প্রতিটি জীবন্ত সত্তার সম্পূর্ণ অনন্ত এবং বিশেষ কতকগুলি ঘটনার সংযোগ আর বিচ্ছিন্ন একটির বেশি দ্বিতীয় অন্ত কোন জীবন্ত সত্তার মধ্যে অভ্যুপবেশ করতে পারে না । বহিরবিক্ষেপ অবিরাম পরিবর্তন, ঘটনাচক্রের পারস্পর্যের অপরিবর্তনীয়তা, প্রতিটি ঘটনাক্রমের অনন্ত এবং নির্দিষ্ট

স্বয়ংসম্পূর্ণ সজ্জা, এইগুলি হোল জীবনের বাস্তব বিশেষত্ব। এই ব্যাপারগুলো প্রকৃত না আপাত সে প্রশ্ন অবাস্তব; ঘটনা হোল, এই সব বৈশিষ্ট্য জীবন্ত যে কোন জিনিসকে যন্ত্রের থেকে একটা আলাদা সজ্জা দেয়। এখন এই বিশেষত্বগুলির বিপরীত গুণগুলির কথা বরা থাক। সেখানে আমরা যে তিনটি প্রক্রিয়া লক্ষ করি সেগুলি হোল : পুনরাবৃত্তি (répétition), বিপর্যয় (inversion) এবং পারস্পরিক সংঘাত (interference de séries)। দেখা যায় যে খুব হালকা ধরনের কৌতুকহাস্যেও এই প্রক্রিয়াগুলো ব্যবহৃত হতে পারে। এগুলির বাইরে হাস্যরস সৃষ্টির অন্য কোন পদ্ধতি নেই।

বিবেচনা করলে দেখা যাবে এর আগে আমরা যে সব দৃষ্টান্ত দেখিয়েছি বিভিন্ন অল্পপাতে হলেও তাদের প্রত্যেকটিতেই, বিশেষ করে শিশু ও বালকবালিকাদের জন্য উদ্ভাবিত নানা খেলাধুলার, এই পদ্ধতিগুলিই কাজে লাগানো হয়। উক্ত দৃষ্টান্তগুলোতে এই পদ্ধতিগুলোকে কিতাবে কাজে লাগানো হয়েছে তা বিশদ করে আলোচনা করতে অনেক সময় লেগে যাবে, তাই নতুন কতকগুলি উদাহরণের সাহায্যে আমরা এই পদ্ধতিগুলোর নির্ভেজাল রূপের আলোচনা করব।

১। পুনরাবৃত্তি (répétition) : আমাদের এবারের আলোচ্য জিনিস আগের মত কোন ব্যক্তির বলা একটা কথা কিংবা একটা পুরো বাক্যের পুনরাবৃত্তি নয়; এবারে আমাদের বিবেচনের বিষয় কোন বিশেষ পরিস্থিতি—কতকগুলো ঘটনা ও অল্পবকের সমষ্টি বা দ্বিতীয়বার একই ভাবে ঘটে পরিবর্তনশীল জীবনপ্রবাহের পটভূমিতে একটা সম্পূর্ণ বিপরীত প্রতিক্রিয়া ও পরিস্থিতির জন্ম দেয়। প্রাত্যহিক জীবনে এই ধরনের অনেক কৌতুকাবহ পরিস্থিতির সঙ্গে আমাদের বোকাবিলা করতে হয়, যদিও সেগুলি সচরাচর অভ্যস্ত প্রাথমিক আর মামুলি ঢ-এ ঘটে। বরুন, অনেকদিন বাদে এক বন্ধুর সঙ্গে আপনার পথে দেখা হয়ে গেল; এ-ব্যাপারে হাসির কিছুই নেই। কিন্তু যদি ঐ একই দিনে আবার ঐ ভদ্রলোকের সঙ্গে আপনার প্রায় একই পরিস্থিতিতে সাক্ষাৎ হয়ে যায়, এবং তার পর আরও কয়েকবার তাঁর সঙ্গে

আকস্মিকভাবে অনুরূপ পরিবেশের মধ্যে দেখা হতে থাকে তবেই এই কাকতালীয় ব্যাপারটা আপনার কাছে কৌতুকবহু বলে বোধ হবে। এর পর আপনি একের পর এক ঘটনাময় এমন কতকগুলি ব্যাপারের কথা ভাবুন যেগুলি আপনার মনোপটে জীবনের একটা প্রতিচ্ছবি মুদ্রিত করতে পারে ; আবার, এই অবিরাম গতিশীল জীবনপ্রবাহের মধ্যে এমন একটা বিশেষ দৃষ্টের কথা কল্পনা করুন যেটা বারবার কয়েকজন বিশেষ চরিত্র কিংবা আলাদা আলাদা কয়েকটি চরিত্রকে কেন্দ্র করে ঘটতে থাকে। এখানেও আপনি সমাপত্যন (co-incidence)-এর দৃষ্টান্ত পাচ্ছেন। যদিও তার চরিত্র একটু অসামান্য। এই জাতীয় পুনরাবৃত্তিই আমরা নাটকে দেখতে পাই। এই ধরনের ঘটনা বা দৃষ্টের চরিত্র যত জটিল হয় এবং যত সহজ ও স্বাভাবিকভাবে সেগুলিকে নাটকের প্লটের মধ্যে বোনা যায় সেগুলিকে তত বেশি হাসির বলে মনে হয়। এই পরস্পরবিরোধী ব্যাপার অর্থাৎ জটিল সমাপত্যনের ঘটনাকে স্বাভাবিক ও সরলভাবে উপস্থাপিত করা এবং তাদের মধ্যে সামঞ্জস্য বিধান করাই নাট্যকারের প্রধান দায়িত্ব বলা যেতে পারে।

আমাদের সমকালীন হালকা প্রহসনে হাস্যকৌতুক সৃষ্টির এই পদ্ধতি নানা চং-এ ও কার্যদায়ক সব সময়েই অনুসরণ করা হয়। এই ধরনের বহুল ব্যবহৃত পদ্ধতির একটি দৃষ্টান্ত হোল, কয়েকটি বিশেষ চরিত্রকে নাটকের একের পর একে বিচিত্র সব পরিস্থিতির মধ্যে বারবার নিয়ে আসা, যাতে নতুন নতুন পটভূমিতে অসমঞ্জস্যভাবে বিজ্ঞপ্ত একই ধরনের ঘটনা বা ছবিটার মুখে তাদের ফেলে দেওয়া যায়।

নাট্যকার বোলিরেরের একাধিক নাটকে প্রায়ই একই ধরনের ঘটনা-বিজ্ঞাস আমাদের চোখে পড়ে। *École des Femmes* (মহিলাদের শিক্ষায়তন) নাটকটি একই ঘটনাকে তিনবার আমাদের সামনে তুলে ধরার চেষ্টা বেশি কিছু করে না। প্রথমবার হোরাস (Horace) আরনোল্ফকে (Arnolphe) বলে এগনেশের অভিভাবককে ঠকাবার জন্তে সে কি কি উপায় উদ্ভাবন করেছে ; পরে দেখা যায় আরনোল্ফ নিজেই সেই

অভিভাবক ; দ্বিতীয় পর্বারে আমরা দেখতে পাই যে আরনোলফের ধারণা যে সে হোরাসের এই চালাকির ওপর টেকা দিয়েছে ; তৃতীয় দৃশ্যের আবার দেখা যায় যে এগ্নেস্ এমন চাল চলেছে যে আরনোলফ্ যা কিছু সতর্কতামূলক ব্যবস্থা নিরেছে তা উন্টে হোরাসের পরিকল্পনাকেই সাহায্য করেছে। ঠিক একই ধরনের ঘটনা সাজানো হয়েছে ঐ নাট্যকারেরই *L'École de Maris* ( স্বামীদের শিক্ষায়তন ), *L'Etourdi* ( আত্মভোলা ) আর *George Dandin* ( জর্জ দাঁতঁ ) নাটকে ; সর্বত্র এক রকমের পরিস্থিতি তিনটি তরঙ্গে আত্মপ্রকাশ করে। শেষোক্ত নাটকের নায়ক জর্জ প্রথমে আবিষ্কার করে যে তার স্ত্রী পরপুরুষে আসক্ত ; দ্বিতীয় তরঙ্গে সে খস্ত আর শান্তভীর কাছে এ ব্যাপারে সাহায্যের জন্য আবেদন করে ; তৃতীয় দৃশ্যে দেখা যায় যে জর্জ নিজেই অপরাধ স্বীকার করে ক্ষমা চাইছে।

কখনও কখনও প্রায় একই জাতের দৃশ্য একই নাটকে আলাদা আলাদা চরিত্রকে নিয়ে বিস্তার করা হয়। এমন নাটক বিরল নয় যেখানে দৃশ্যটি প্রথমে পরিবারের কর্তৃস্থানীয় চরিত্রদের নিয়ে পরিকল্পিত হয়, আর দ্বিতীয় দৃশ্যটিতে প্রায় ঐ এক ধরনের পরিস্থিতিতে অংশ নেয় বাড়ির চাকর-বাকরেরা। বাড়ির কর্তারা প্রথমে যে দৃশ্যটিতে অংশ নিয়েছেন প্রায় তার অনুরূপ একটি দৃশ্য একটু আলাদাতাবে পুনরায় অহুষ্ঠিত হয় কৃত্যস্থানীয়দের নিয়ে, অবশ্য তাদের কথাবার্তা ও আচার-আচরণ একটু অস্বাভাবিক ও ত্রাস হতেই। *Depit Amoureux*<sup>২৭</sup> ( বিরক্ত প্রেমিক ) আর *Amphytryon*<sup>২৮</sup> নাটক দুটির কিছু কিছু অংশ এই ধাঁচে পরিকল্পিত। বেনেদিক্স<sup>২৯</sup> (Benedix) এর লেখা ছোট্ট একটা প্রহসন *Der Eigensinn* ( এক-ভঁয়ে )-এ এই পদ্ধতিটাকেই একটু উন্টে ব্যবহার করা হয়েছে ; চাকরদের একরোখামির একটা দৃষ্টান্ত বাড়ির কর্তারা বেন নতুন করে পরের দৃশ্যে পুনরাবৃত্তি করেছেন।

কিন্তু শ্রেণীনির্বিশেষে যে-সব মানুষকে নিয়ে এই জাতের পারস্পরিক সুবিস্তৃত দৃশ্যের অবতারণা করা হয়, তাতে প্রাচীন আর সমসাময়িক কৌতুক-নাট্যের মধ্যে একটা বড় তফাৎ চোখে পড়ে। দুই যুগের নাটকেই ঘটনা



পরস্পরার বিস্তারিত একটা সজীভসদৃশ অঙ্কুর (ordre) চোখে পড়ে, অবশ্য জীবনের সঙ্গে পারস্পর্য ও সজ্জিত বজায় রাখার চেষ্টাও সেখানে লক্ষ্যীয়। কিন্তু এই সাদৃশ্য সত্ত্বেও এই দুই যুগের নাটক রচনার আঙ্গিক বা শৈলী আলাদা। আমাদের যুগের বেশির ভাগ লঘু প্রহসন সরাসরি দর্শকমনকে সম্বোধিত করার চেষ্টা করে। নাটকের কাকতালীয় বা সমাপতিত ঘটনা-শৃঙ্খলের প্রকৃতি যেমনই হোক না কেন, দর্শকহিসেবে আমাদের সেগুলিকে যেনে নেওয়ার ব্যাপারটাই সেগুলির গ্রহণযোগ্যতার নিরিখ। সেগুলিকে যেনে নেওয়ার মানসিকতা অবশ্য আমাদের মধ্যে ক্রমশঃ তৈরি হয়েছে, তবুও উল্লেখযোগ্য কথা হোল শেষ পর্যন্ত আমরা সেগুলিকে নাটকের স্বীকৃত উপকরণ হিসেবে গ্রহণ করেছি। অন্ততপক্ষে, মোলিয়েরের নাটকে দর্শকদের মানসিক প্রস্তুতির চেয়ে যেকোনো উপস্থিত চরিত্রগুলোর মানসিক অবস্থা দৃষ্ট-গুলিকে দর্শকদের কাছে স্বাভাবিক বলে প্রতিভাত করে। সেখানে প্রতিটি চরিত্র একটা বিশেষ দিকে পরিচালিত একটি শক্তিবিশেষের প্রতীক হিসেবে চিহ্নিত হয়, এবং এই শক্তি অলঙ্কণ নিজ নিজ ভগতে সক্রিয় থেকে একটা বিশেষ ধরনের ঘটনাপরম্পরা সৃষ্টি করার দক্ষ একই ধাঁচের পরিম্বিতির ধারাবার উদ্ভব সম্ভবপর হয়। এইভাবে ব্যাখ্যা করলে ঘটনাপ্রবান প্রহসন এবং চরিত্রোদ্ভূত কৌতুকনাটকের মধ্যে অনেক মিল চোখে পড়ে। একে আমরা কৌতুকনাটকের শাস্ত বা classique পদ্ধতি হিসেবে চিহ্নিত করতে পারি কারণ প্রকৃত classique বা কালজয়ী শিল্প কারণ থেকে কার্যের উদ্ভাবনে বিশ্বাসী।

২। বৈপরীত্য (Inversion) : এই দ্বিতীয় পদ্ধতিটি প্রথমটির সঙ্গে এক নিকট সাদৃশ্যযুক্ত যে আমরা এখানে শুধু এর লক্ষণটির উল্লেখ করব, দৃষ্টান্ত দেবার বিশেষ চেষ্টা করব না। কতকগুলি চরিত্রকে বিশেষ কতকগুলো পরি-স্থিতিতে কল্পনা করা থাকে। আবার, যদি পরিম্বিতটাকে উল্টে দিয়ে চরিত্র-গুলির ক্রিয়াকলাপও স্থানান্তরিত করা যায়, দেখা যাবে বেশ কৌতুককর একটা অবস্থার উদ্ভব হয়েছে। নাট্যকার লারিশের *Le Voyage de M.*

*Perrichon* ( য: পেরিশোর বিদেশবাজা ) নাটকে ঐক্য উদ্ধারের দৃষ্টটি এই ধরনের নাট্যপরিস্থিতির উদাহরণ। অবশ্য দুটো একই ধরনের দৃষ্টকে আমাদের সামনে আলাদা করে অভিনয় করার দরকার হয় না, বিশেষ করে যদি প্রথম ঘটনাটা আমাদের পরিচয় মনে থাকে। যেমন কাঠ-গোড়ার আসামী যদি বিচারপতিকে আইন সম্বন্ধে উপদেশ দেয়, কিংবা কোন সম্ভাবন যদি পিতামাতা বা অভিভাবককে নীতিকথা শোনায়, ( অর্থাৎ বাবতীয় ব্যাপার যাকে আমরা 'উলটু-পুরাণ' বলি ), ইত্যাদি অস্বাভাবিক ও অপ্রত্যাশিত দ্বিতীয় ঘটনাটাকে দেখানোই যথেষ্ট, যে ঘটনাটা স্বাভাবিক ও প্রত্যাশিত সেটা দেখাবার সব সময়ে প্রয়োজন হয় না।

অনেক জাহ্নগায় কৌতুকহাস্যের রচয়িতা এমন সব চরিত্রের অবতারণা করেন যারা নিজের তৈরি কীদে নিজেরাই জড়িয়ে পড়ে। বহু নাটকের মূল বিষয়বস্তুই হোল দুঃস্থকারী নিজেই নিজের কুকীর্তির শিকার হচ্ছে, প্রত্যেক নিজেই প্রতারণিত হচ্ছে। আগের দিনের অনেক প্রহসনে এই ধরনের পরিস্থিতি আশ্চর্য্য দেখতে পাই। যেমন আইনজীবী পাথেলিন ( Pathelin ) মক্কেলকে শেখায় কিভাবে জজসাহেবকে ঠকাতে হবে ; মক্কেল কিন্তু ঐ উকীলের শেখানো চালাকি দিয়ে তাকেই তার 'ফি' থেকে বঞ্চিত করে। এক মজ্জাল বউ স্বামীকে দিয়ে সংসারের সব কাজ করিয়ে নেবার ফন্সী খাটে। এই উদ্দেশ্যে সে সংসারের বাবতীয় কাজের একটা লম্বা আর নিখুঁত ফিরিস্তি তৈরি করে। একদিন ঘটনাক্রমে স্ত্রী যখন পা-পিছলে একটা গভীর চৌবাচ্চায় পড়ে যায় তার স্বামী তাকে উদ্ধার করতে অস্বীকার করে ; ফিরিস্তি দেখিয়ে বলে সেখানে স্ত্রীকে চৌবাচ্চা থেকে উদ্ধারের কোন উল্লেখ নেই। আধুনিক সাহিত্যেও এই ধরনের 'চোরের ওপর বাটপাড়ি'র নানা বিকল্প ঘটনা অজস্র দেখা যায়। প্রত্যেকটি ক্ষেত্রে নাটকের কুশীলবের কৃষিকাগত এই ধরনের বৈপরীত্য পরিস্থিতিকে কৌতুক-বহু করে তোলে—যে অল্প কাউকে ঠকাবার মতলব করছে শেষ পর্যন্ত সে নিজেই ঐ বড় ফন্সীর জালে জড়িয়ে পড়ছে।

এখানে একটি বিশেষ নীতি সার্থকভাবে প্রযুক্ত বলে বরা যায়, এবং ঐ

নীতির কিছু কিছু উপাধরণ আমরা এর আগেই তুলে ধরেছি। কৌতুকপ্রদ কোন দৃশ্য বা পরিস্থিতি বেশ কয়েকবার উপস্থাপিত হবার পর তা দ্বারী বা অনুকরণযোগ্য কোন মডেল বা দৃষ্টান্ত হিসেবে সমাদৃত হতে থাকে। যে বিশেষ কারণে ঐ ঘটনা বা দৃশ্যটি কৌতুকপ্রদ হয় সেই কারণটিকে মনে না রেখেই লোকে দৃশ্যটিকে হাস্যকর বলে ধরে নেয়। অতঃপর, বৈশিষ্ট্যের দিক থেকে হাস্যকর না হয়েও শুধু ঐ ‘মডেল’ দৃশ্যটির সঙ্গে আংশিক সাদৃশ্য থাকার কারণেই নতুন আর একটি দৃশ্য দর্শকের কাছে হাস্যকর হয়ে উঠতে পারে। এই সব ‘অনুকৃত’ দৃশ্য আমাদের মনে অস্পষ্ট আর জটিল এমন সব চিত্রকর আগিয়ে তোলে যেগুলিকে আমরা হাসির খোরাক বলে ধরে নিই। অর্থাৎ, যুক্তির দিক থেকে হাস্যকর বলে স্বীকৃত এমন সব ঘটনাসম্বন্ধিত একটি বিশেষ শ্রেণীর দৃশ্য হিসেবে চিহ্নিত হয়ে এই দৃশ্যগুলিও কৌতুকপ্রদ বলে স্বীকৃতি পায়। ‘চোরের ওপর বাটপাড়ি’ জাতীয় ব্যবহার্য দৃশ্য এই শ্রেণীতে পড়ে। এই ধরনের অসংখ্য ঘটনা বা পরিস্থিতির ওপর কৌতুকহাস্যের একটা আত্তরণ চাপানো হয় এবং শেষ পর্যন্ত ‘বখাত সলিলে ডুবে মরা’ জাতীয় যে-কোন ঘটনা আমাদের কৌতুকবোধকে আগিয়ে তোলে—তার জন্ত কোন দুর্ঘটনা বা কোন পাত্তের চরিত্রগত দোষ যতটাই দ্বারী হোক না কেন। শুধু দুর্ঘটনাটির উল্লেখ করে সামান্য একটি শব্দও সে সম্বন্ধে আমাদের একটা ধারণা দেয় এবং আমাদের কাছে হাস্যকর বলে মনে হয়। ‘ম: দাঁদ্যা (Dandin), আপনার উচিত শিক্ষা হয়েছে’, এই কথাগুলির মধ্যো এমনিতে হাসির এমন কিছু নেই, কিন্তু কথাগুলি যেই ‘বখাত সলিলে’র ধারণা দর্শকমনে মুদ্রিত করে এবং ঐ জাতীয় আরও অনেক ঘটনার প্রতিরূপ এবং প্রতিফলিত সৃষ্টি করে, তখনই তা আমাদের কাছে কৌতুকহাস্যের উৎস হয়ে ওঠে।

৩। আমরা বিশ্বাস পুনরাবৃত্তি (répétition) আর বৈপরীত্য (inversion) এই দুটি ব্যাপার নিয়ে আমরা বেশ খানিকক্ষণ আলোচনা করেছি। এখন আমরা ছোটো বড়ো ঘটনাবলীর পারস্পরিক অনুপ্রবেশ এবং অন্তরায়সৃষ্টি (l'interférence de séries) পদ্ধতির আলোচনায় আসতে পারি। এটি

এমন এক ধরনের কৌতুকবহু পরিস্থিতি যার সঠিক সূত্র বা নীতি খুঁজে বের করা বেশ কঠিন, কারণ এই পদ্ধতি অসংখ্য বিচিত্ররূপে মকে উপস্থাপিত হতে পারে। যে পরিস্থিতি একই সঙ্গে দুটো স্বতন্ত্র এবং নিরপেক্ষ ঘটনা-ক্রমের পরিণতি হিসেবে দুটি একেবারে আলাদা অর্থে ব্যাখ্যা করা যেতে পারে তা অনেক ক্ষেত্রে হাস্যোদ্বীপক।

এই সূত্র উল্লেখ করার সঙ্গে সঙ্গে দ্ব্যর্থক (qui pro que) কোন পরিস্থিতির কথা আমাদের মনে আসে। এ-ধরনের পরিস্থিতি একই সঙ্গে দুটো আলাদা তাৎপর্যের বাহক বলা যায়। তাদের মধ্যে একটি আপাতদৃষ্টিতে সম্ভাব্য—যে তাৎপর্যটিকে অভিনেতার নটকের কুশীলব হিসেবে সত্য বলে মনে করে, অঙ্কটি বার্থ বা প্রকৃত, যেটি সম্বন্ধে দর্শকরা অবহিত। দর্শক হিসেবে আমরা পরিস্থিতিটির আসল রহস্য জানি কারণ নাট্যকার আমাদের কাছে পরিস্থিতিটির পটভূমি ও প্রসঙ্গ আত্মোপাত্ত বিশদ করেছেন। কিন্তু মকে উপস্থিত চরিত্রগুলি প্রত্যেকটি ঘটনার শুধু একটি দিক সম্বন্ধে সচেতন; ফলে, তাদের চারপাশে যা ঘটছে এবং ঘটনাগুলিতে তারা এককভাবে যে ভূমিকা নিচ্ছে সে সম্বন্ধে তাদের ধারণা আংশিক এবং ভ্রান্ত, তাদের সিদ্ধান্তও তাই আংশিক আর অসম্পূর্ণ স্তরের ভিত্তিতে উপনীত। তাই আমরা ভুল থেকে সঠিক ধারণার দিকে এগোই, আপাত আর প্রকৃত এই দুই ধারণার মধ্যে দোহল্যমান থাকি; এই দুই পরস্পরবিরোধী ব্যাখ্যার মধ্যে বন্টী হয়ে থাকার যে মানসিক অবস্থা তার থেকেই উপভোগ্য কৌতুকবোধের জন্ম হয়। এটা খুবই স্বাভাবিক যে কোন কোন দার্শনিক দর্শকের এই মানসিক অবৈধ দেখে প্রথমে অবাক হয়েছিলেন এবং সিদ্ধান্ত করেছিলেন কৌতুকহাস্যের মূলে আছে দুটি পরস্পরবিরোধী চিন্তা বা সিদ্ধান্তের মধ্যে সংঘাতজনিত মানসিক অবস্থা। কিন্তু দুঃখের কথা কৌতুকহাস্যের কারণ সম্বন্ধে তাঁদের এই সিদ্ধান্ত সব নাটকের পরিস্থিতির মূল্যায়নে প্রয়োগ করা যায় না। যেখানে তাঁদের এই সূত্র প্রযুক্ত হতে পারে, সেখানেও তার যৌক্তিকতা কৌতুকহাস্যের কারণ হিসেবে নয়, কৌতুকহাস্যের অন্ততম ফল হিসেবে। সহজেই বোকা যায় যে মকের ওপর অভিনীত

ভুলবোঝাবুঝি বেশ সাধারণ একটা ব্যাপারের অন্ততম প্রকাশ ছাড়া আর কিছু নয়—আসলে তা স্বতন্ত্র ও নিরপেক্ষ করেকটা ঘটনাক্রমের মধ্যে অনিচ্ছাকৃত বা অনীলিত মিশ্রণ বা অন্বপ্রবেশ (interference)। আলাদা-ভাবে এই ঘটনাগুলো হাসির না হলেও, যখন একটা ঘটনাক্রম চরিত্রগুলির ইচ্ছা ছাড়াই অস্ত্র এক বা একাধিক ঘটনাক্রমের সঙ্গে মিশে গিয়ে ভুল বোঝাবুঝির সৃষ্টি করে তখনই সেগুলি কৌতুকহাস্যের কারণ হয়।

আসলে প্রতিটি ভুল-বোঝাবুঝির পরিস্থিতিতে লিপ্ত চরিত্রগুলির প্রত্যেকের এক একটি ঘটনাক্রমের মধ্যে বিশেষ একটি ভূমিকা থাকে এবং তার জ্ঞান অনুযায়ী প্রত্যেকটি পরিস্থিতির সে সঠিক ব্যাখ্যা করে এবং ফলে তার বাবত্যের কাজ আর কথায় একটা সামঞ্জস্য আর বৈশিষ্ট্য প্রকাশ পায়। চরিত্রগুলো এককভাবে যে সব কৌতুককর ঘটনাক্রমে অংশ নেয় তার প্রত্যেকটি আলাদা করে গড়ে ওঠে; কিন্তু কোন বিশেষ মুহূর্তে সেই ঘটনা-গুলো এমন এক পরিস্থিতির সৃষ্টি করে যে যে-কোন একটা চরিত্রের কাজ ও কথাবর্তা অস্ত্র আর একটি চরিত্রের কাজ ও কথাবার্তার সঙ্গে মিলে যেতে পারে। এরই ফলে চরিত্রগুলির মধ্যে বিভিন্ন ধরনের ভুলবোঝাবুঝি, দ্ব্যর্থক এবং পরস্পরবিরোধী উক্তির আদান-প্রদান ঘটে। কিন্তু স্বতন্ত্রভাবে কোন পরিস্থিতিই হাসির নয়, সেগুলি হাস্যোদ্দীপক হয়ে ওঠে যখন দুই বা তারও বেশি ঘটনাপ্রবাহের কাকতালীয়তা আমাদের কাছে প্রকট হয়ে ওঠে। আমাদের এই চিন্তার স্বার্থ প্রমাণিত হয় যখন আমরা দেখি নাট্য-কার দুটো আলাদা ঘটনাক্রমের মধ্যে ‘অনিচ্ছাকৃত’ সাদৃশ্যের দিকে আমাদের মনকে আকৃষ্ট করার জন্ত কত রকমের কৌশল আর উদ্ভাবনী শক্তির প্রয়োগ করেন। তাঁর এই প্রয়াস সফল হয় কারণ তিনি বারবার দর্শকদের এই আশ্বাস দেবার ভাণ করেন যে এই দুই স্বতন্ত্র ঘটনাপ্রবাহের মধ্যে যে আকস্মিক সাদৃশ্য তা তিনি আর ঘটতে দেবেন না। প্রতিমুহূর্তে মনে হয় এই বুঝি দুটো ঘটনাপ্রবাহের মিশ্রণ বন্ধ হয়ে যাবে, কিন্তু কিছু-কণের মধ্যেই তাদের কাকতালীয় সাদৃশ্য আবার অনিবার্যভাবে মাথা চাড়া দিয়ে ওঠে। স্বাভাব্য ও সাদৃশ্যের এই লুকোচুরি খেলার মধ্যেই কৌতুক-

হাস্যের কারণ-নুকিয়ে থাকে। দুটো পরস্পরবিরোধী চিন্তার মধ্যে দোহলা-মান থাকার চেয়ে এই ভাবে মাঝে মাঝে মিলে মিশে জ্ঞানটির সৃষ্টি করাটাই কৌতুকহাস্য সৃষ্টির জন্তে বেশি দরকার। কিতাবে দুটো আলাদা ঘটনা-প্রবাহ পরস্পরকে প্রভাবিত করছে, কিংবা একে অপরের সহজ ও সরল বিবর্তনকে ব্যাহত করছে তার বিভিন্ন দৃষ্টান্ত আমাদের কৌতুকবোধের ইচ্ছন যোগায়।

মঞ্চের বিশেষ প্রয়োজনে নাট্যকার যে বিজ্ঞাতিকর পরিস্থিতি তৈরি করেন তা হোল দুটো একেবারে আলাদা ঘটনাপ্রবাহের মধ্যে অনিচ্ছা-সবেও উদ্ভূত পারস্পরিক বাস্তব-প্রতিবাস্তবের একটা বিশেষ নজির বা উপায়। কিন্তু এইটিই একমাত্র দৃষ্টান্ত বা পদ্ধতি নয়। দুটো সমকালীন ঘটনা-প্রবাহের পরিবর্তে, একটা অতীতে সংঘটিত আর একটা বর্তমানে ঘটমান—এমন দুটি ঘটনাক্রমও ব্যবহৃত হতে পারে। যদি এমন দুটি ঘটনাপ্রবাহ আমাদের কল্পনার জগতেও পরস্পরের ওপর অল্পরূপ প্রভাব রাখতে পারে, দেখানে কোন ভুলবোঝাবুঝির (qui pro quo) অবকাশ না থাকলেও দর্শক বা পাঠকের মনে কৌতুককর অল্পভূতি আসবেই। শিলে' (Chillon)-র দুর্গে বন্দী বনিতারের<sup>৩০</sup> (Bonivard) কথা ভাবুন—এটা একটা বিগত ঐতিহাসিক ঘটনাক্রম; এখন মনে করুন সুইজারল্যান্ডে ভ্রমণরত তার-তারিয়ার (Tartarin) কথা; ইনিও হঠাৎ গ্রেপ্তার হয়ে বন্দী হলেন। এটা দ্বিতীয় একটা ঘটনাক্রম যার সঙ্গে প্রথমটির কোন সংস্রব নেই। এখন ধরা যাক বনিতারকে যে শেকল দিয়ে বাঁধা হয়েছিল ঠিক সেইটি দিয়ে তার-তারিয়ারকেও শৃঙ্খলিত করা হোল। এর ফলে অন্ততঃ কয়েক মুহূর্তের জন্য দুটো একেবারে আলাদা ঘটনাক্রম পরস্পরের খুব কাছে এলো। এবং সাহিত্যিক আলফোঁস দোদে'র<sup>৩১</sup> (Alphonse Daudet) কল্পনায় তৈরি হোল একটা খুব মজার দৃশ্য। বীরব্রগাথার অল্পকরণে কর্তৃত অনেক বিক্রপাত্মক (héroi-comique) দৃশ্যের বিশ্লেষণ করলে এই ধরনের উপকরণ পাওয়া যায়। অতীত থেকে বর্তমানে সময়ান্তরীকরণের এই কৌতুককর পদ্ধতির পেছনে এই সৃষ্টির অল্পপ্রেরণা কাজ করে।

এই পদ্ধতিকে নানাতাবে কাজে লাগিয়েছেন নাট্যকার লাবিশ (Labiche); তিনি কখনও বিভিন্ন ঘটনাক্রমকে একেবারে আলাদা করে শুরু করেছেন, তারপর একটা প্রবাহের সঙ্গে অস্ত্র আর একটার পারস্পরিক প্রভাব বিস্তারের খেলা দেখিয়ে যত্ন পেয়েছেন। কখনও আবার যত্ন কোন চরিত্রগোষ্ঠীকে, ধরা যাক একদল বরষাজী, একেবারে সম্পর্কহীন একটা পরিবেশের মধ্যে এনে ফেলেছেন। এই পরিবেশে অন্ততঃ কিছু শাস্ত্র সাহিত্যিকভাবে হলেও অনিবার্যভাবে চরিত্রগুলির মনে কিছু বিভ্রান্তি আর গুণগোলের সৃষ্টি করেছে। কখনও আবার সারা নাটক জুড়ে তিনি এমন একটি মাত্র চরিত্রগোষ্ঠীকে ব্যবহার করেছেন, যাদের কয়েকজনের জীবনে কিছু গোপনীয় ব্যাপার আছে এবং তা নিয়ে তাদের নিজেদের মধ্যে কিছু গোপন বোঝাপড়াও আছে। অর্থাৎ মূল নাট্যপরিস্থিতির ভেতরেই আলাদা করে একটি ছোটখাট নাটকীয় পরিস্থিতিও সেখানে সক্রিয়। তার ফলে নাটকের মূল ঘটনাপ্রবাহে এমন একটা অবস্থার সৃষ্টি হয় যেখানে এই দুই সমান্তরাল কৌতুককর পরিস্থিতির মধ্যে সংঘর্ষের ফলে একটি অস্ত্রটিকে প্রায় বানচাল করে বসে। কিন্তু পরের ঘটনাতেই আবার পরিস্থিতি সামলে ওঠে, দুটো ঘটনাক্রম আবার নিজ নিজ পথে যত্নভাবে আপন চলে এগোতে থাকে। এমনও দেখা যায় যে মূল ঘটনাপ্রবাহের মধ্যেই নাট্যকার এমন সব জিনিস এনেছেন নাটকের প্লটের পক্ষে বেগুলো মোটেই অনিবার্য বা অপরিহার্য নয়। যেমন, কোন চরিত্রের অতীত-জীবনের এমন কোন লজ্জাকর ব্যাপার বা অস্ত্র সকলের অগোচরে রাখা তার পক্ষে বিশেষ দরকার। কিন্তু ঘটনাটা যে-কোন মুহূর্তে অস্ত্রদের কাছে প্রকাশ হয়ে পড়ার উপক্রম হলেও প্রতিবারেই চরিত্রটি উদ্বেগজনক পরিস্থিতিটাকে সামলে ওঠে এবং ঘটনান জীবনের সহজ প্রবাহ অতীতের ঐ ঘটনাটির দ্বারা কোনমতেই বিঘ্নিত হয় না। মোট কথা, উল্লিখিত প্রতিটি দৃষ্টান্তেই আমরা একই প্রক্রিয়ার মুখোমুখি হচ্ছি : দুটো নিরপেক্ষ আর যত্ন ঘটনাপ্রবাহের মধ্যে আংশিক শাস্ত্র, সেই শাস্ত্রের ফলে উদ্ভূত বিভ্রান্তি এবং তৎকালিক কৌতুককর পরিস্থিতি।

লবু প্রহসনের বৈশিষ্ট্যের বিশ্লেষণ নিয়ে আমরা আর বেশি সময়ক্ষেপ করতে চাই না। পারস্পরিক পরিস্থিতিতে প্রভাব বিস্তার, পুনরাবৃত্তি বা বৈপরীত্য, এগুলির মধ্যে যে পদ্ধতিটিই ব্যবহৃত হোক না কেন, নাট্যকারের উদ্দেশ্য সব সময়েই এক এবং অভিন্ন : জীবনের মধ্যে যান্ত্রিকতার অস্তিত্ব খুঁজে তাকে তুলে ধরা। কিছু ঘটনা ও চরিত্রের পারস্পরিক সম্বন্ধকে বারবার ঘুরিয়ে ফিরিয়ে নিয়ে আসা, কিংবা তাদের শ্রেণীগত চরিত্রকে উন্টে দেওয়া, কিংবা যতদূর সম্ভব কতকগুলো ঘটনা ও চরিত্রের সঙ্গে তাদের আংশিক সাদৃশ্য দেখিয়ে কিছুটা বিজ্ঞাতিকর পরিস্থিতি রচনা—এই সব পদ্ধতির সাহায্যে জীবনে একই ব্যাপার বারবার ঘটান যে যান্ত্রিক সম্ভাবনা থাকে তা আমাদের সামনে তুলে ধরার প্রয়াস লক্ষণীয়।

আমাদের বাস্তব জীবনকে আমরা ঠিক ততটুকু হাসির এবং প্রহসন-সদৃশ বলে ভাবি ঠিক যে পরিমাণে একই ঘটনার পুনরাবৃত্তি সেখানে সহজ ও স্বাভাবিকভাবে ঘটে। ফলে, জীবন যতটা আশ্চর্যবিশ্বত হয়ে থাকতে পারে সেখানে পুনরাবৃত্তি আর প্রহসনজাতীয় ক্রিয়াকলাপ ততটুকুই সম্ভবপর। কারণ, জীবন যদি অস্বাভাবিক সত্য এবং সম্মান হয়ে থাকে, তাকে আবিষ্কার নতুন আর বৈচিত্র্যপূর্ণ ঘটনা ঘটাতে হবে, তাকে সব সময়ে এমন সব ঘটনা-ক্রমের উদ্ভাবন করতে হবে যার মধ্যে থাকবে অবিচ্ছিন্ন ধারাবাহিকতার প্রবাহ, অতীতের সঙ্গে যার কোন সাদৃশ্য বা সংশ্লিষ্ট থাকবে না। তাই কোন ঘটনার হাস্যকরতার অন্ততম কারণ হিসেবে থাকে অসমতর্কতা বা মনঃ-সংযোগের অভাব, ঠিক যেমন কোন চরিত্রের দৃঢ়মূল অসমতর্কতা বা আশ্চর্যবিশ্বিত চরিত্রটিকে হাস্যকর করে তোলে। কিন্তু প্রকৃত জীবনে ঘটনা-ক্রমের এই বিশৃঙ্খল ছন্দোহীনতা খুব বিরল আর তার প্রতিক্রিয়া বা ফলও খুব লবু চরিত্রের। তা ছাড়া জীবনের ঘটনার এ-ধরনের অসমতর্কতা বা সার্বজনীনতা থাকলে তার প্রতিকারের কোন পথও নেই। ফলে, সেই সব ঘটনা নিয়ে বিস্তপাল্লক হাসিরও কোন অবকাশ নেই। হাসি জিনিসটা সব সময়েই আনন্দের একটা অভিব্যক্তি এবং যে-কোন ব্যাপারে হাসির সুযোগ থাকলে মানুষ তার সদ্ব্যবহার করতে উদ্যুত হয়; সেই কারণেই



ঘটনার মধ্যে প্রকাশিত অন্তরঙ্গতাকে একটু অতিরঞ্জিত করে তাকে শির-  
স্থতির একটা বিশেষ উপায় হিসেবে ব্যবহার করার কথা মাহুদের মাঝার  
এসেছে। লঘু প্রহসনের অনুপ্রিয়তার এই হোল আসল ব্যাখ্যা। মাহুদের  
প্রাত্যহিক বাস্তবজীবনের সঙ্গে এর যে সংঘর্ষ, একটা সক্রিয় ও সচল স্বাভাবিক  
মাহুদের সঙ্গে শ্রি-এর তৈরি জোড়াতালি দেওয়া নৃত্যরত পুতুলের সম্পর্কও  
তাই। প্রত্যেক জীবন্ত জিনিসের মধ্যে যে একটা অনিবার্য অনমনীয়তা  
আছে, কৌতুককর প্রহসন তারই একটা কৃত্রিম ও অতিরঞ্জিত রূপ। প্রকৃত  
ও স্বাভাবিক জীবনের সঙ্গে এর বন্ধন অতি শক্ত আর পলকা স্তোত্র তৈরি।  
এটা আসলে এক ঘরনের খেলা; অস্ত আর পাঁচটা খেলার মত এটিও  
আগে থেকে নির্ধারিত আর স্বীকৃত কতকগুলি প্রথা ও নিয়মের দ্বারা  
নিয়ন্ত্রিত। অন্তর্গত, চরিত্রভিত্তিক কৌতুকহাস্যের মূল জীবনমাটির গভীরতর  
স্তরে নিহিত। এই চরিত্রভিত্তিক কৌতুকহাস্যের প্রকৃতি নিয়ে আমরা এই  
আলোচনার পরিণতির দিকে আরও বিশেষ অঙ্গসজ্জা চালাবো। কিন্তু তার  
আগে আমরা আর এক শ্রেণীর কৌতুকের উৎস সন্ধান করব এবং দেখব যে  
এই শ্রেণীর কৌতুকের সঙ্গে লঘু প্রহসন থেকে পাওয়া কৌতুকহাস্যের বিশেষ  
সাদৃশ্য আছে। এই জাতের কৌতুকহাস্যের জন্ম হয় মাহুদের কথাবার্তার  
মধ্যে।

। দুই ।

সংলাপভিত্তিক কৌতুকহাস্যকে একটি বিশেষ শ্রেণীতে ফেলার মধ্যে একটা  
তাৎপর্য আছে, কারণ যে ঘরনের হাসির আমরা এ-পর্বন্ত আলোচনা করেছি  
তার বেশির ভাগই ভাষার মাধ্যমে সৃষ্টি হয়েছে। কিন্তু বোঝা দরকার যে  
ভাষার মাধ্যমে রূপায়িত, আর মূলতঃ সংলাপের দ্বারা সৃষ্ট, এই দুই  
ঘরনের কৌতুকের মধ্যে একটা গুণগত পার্থক্য আছে। প্রথম জাতের  
কৌতুকহাস্য এক ভাষা থেকে অল্প ভাষায় অনুদিত হতে পারে। অবশ্য এই  
ভাষান্তরীকরণের ফলে মূল রচনার রস ও তাৎপর্যের বেশ খানিকটা হানি  
হতে পারে, বিশেষ করে যখন তা অল্প কোন সাহাজিক রীতিনীতি, সাহিত্য

ও বিশেষ ভাব-ধারণাসম্পন্ন পরিবেশের উদ্দেশ্যে কল্পিত হয়। কিন্তু দ্বিতীয় শ্রেণীর অর্থাৎ সংলাপসাপেক্ষ এবং মূলতঃ ভাবার দ্বারা দৃষ্ট প্রহসনের অল্প কোন ভাবার অনুবাদ প্রায় অসম্ভব বলা যায়। এই শ্রেণীর কৌতুকহাস্য পুরোপুরি নির্ভর করে মূল ভাবার বাক্যগঠন ও বিশ্লেষণশক্তির নিজস্বতা ও শব্দনির্বাচনের ওপর। ভাবা দিয়ে মানুষের অসহনশক্ততার কোন বিশেষ উদাহরণ দেওয়ার ওপর এই ধরনের কৌতুকহাস্যের সাফল্য বা বিফলতা নির্ভর করে না। একেজ্ঞে গুরুত্ব দেওয়া হয় ভাবার ব্যবহারে বক্তার শৈথিল্যের ওপর। এখানে ভাবা নিজেই কৌতুকহাস্যের উৎস বা কারণ হয়ে দাঁড়ায়।

বাস্তবিক, কোন হাস্যকর উক্তি স্বতঃস্ফূর্তভাবে নিঃসৃত হয় না। আমরা যখন কোন কথা শুনে হাসি তখন তার বক্তার উদ্দেশ্যেও আমাদের কৌতুক-বোধ ও কৌতুহল প্রযুক্ত হয়। কিন্তু এই পরিস্থিতিতে একেবারে অপরিহার্য বলা চলে না। বহুক্ষেত্রে কোন বাক্য বা শব্দ তার নিজের তাৎপর্যেই কৌতুকপ্রদ হতে পারে। এ-ধরনের বেশির ভাগ দৃষ্টান্তে কোন চরিত্রকে লক্ষ করে আমরা কৌতুকের হাসি হাসছি তা নির্ণয় করা কঠিন হয়—এবং এই ঘটনা থেকেই এই বক্তব্যের যৌক্তিকতা প্রমাণিত হয়। অবশ্য ক্ষেত্র-বিশেষে আমাদের একটা অস্পষ্ট ধারণা হয় যে ঐ সব কৌতুককর উক্তি বা ভাবার পেছনে কোন বিশেষ চরিত্র আর তার বুদ্ধিবৃত্তি কাজ করছে।

তা ছাড়া অনেক সময় বক্তা নিজে ঐ কৌতুকপ্রদ ব্যক্তিত্বটি নন, এমনও দেখা যায়। এখানে আবার কৌতুকপ্রদ (comique) এবং রসধন (spirituel) এই দুই আলাদা জাতের হাস্যরসাত্মক ব্যাপারের মধ্যে পার্থক্য বোঝা দরকার। যখন বক্তা নিজে আমাদের হাসির পাত্র হয়ে ওঠেন, তখন তাঁর উক্তিকে আমরা কৌতুককর বলতে পারি। কিন্তু যখন বক্তার উক্তি তৃতীয় কোন ব্যক্তি বা মহন্ত্যজাতির সাধারণ কোন হাস্যকর বৈশিষ্ট্যের দিকে আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করে তাকে আমরা রসিক বা witty (spirituel) উক্তি বলি। কিন্তু বেশির ভাগ ক্ষেত্রে আমরা ঠিক

কর উঠতে পারি না উক্তিটি কৌতুকপ্রদ (comique) না রসোত্তীর্ণ (spirituel), আমরা শুধু এইটুকু বুঝতে পারি যে উক্তিটি শুনে আমাদের হাসি পায়।

আর বেশিদূর এগোবার আগে স্থির করা দরকার রসিক উক্তি (ইংরেজিতে wit এবং ফরাসিতে mot d'esprit) বলতে ঠিক কি বোঝায়। কোন রসোত্তীর্ণ উক্তি (mot d'esprit) অন্ততঃ আমাদের মিত বা যুদ্ধ হাসির উদ্রেক করে। তাই হাস্যরসের কারণ অহুসন্ধানে প্রযুক্ত কোন আলোচনাই সম্পূর্ণ হবে না যদি না রসিকতা (d'esprit) ব্যাপারটাকে ভালিয়ে দেখে তার অন্তর্নিহিত তাৎপর্য স্থির করা না যায়। কিন্তু তবু হয়, হয়তো এই অতি সূক্ষ্ম নির্ধারিত অহুসন্ধানের বেশি জোরালো আলোতে আনার সঙ্গে সঙ্গে উণে যাবে।

প্রথমে রসিকতা (wit or esprit) শব্দের যে ছোটো আলাদা মানে হয় তাদের বৈশিষ্ট্য নিরূপণ করা যেতে পারে। একটা মানে একটু মোটা আর সাধারণ, অন্যটি সূক্ষ্ম আর গভীর তাৎপর্যমণ্ডিত। মোটা অর্থে বখন 'রসিকতা' শব্দটি ব্যবহার করা হয় তার মধ্যে একটু নাটকীয় (বাংলায় 'নাটুকে') চিত্তাধারার স্পর্শ পাওয়া যায়। সমস্ত চিত্তা বা ধারণাকে শুধু কায়দা বা বিদেহী প্রতীক হিসেবে না ভেবে রসিক ব্যক্তি (l'homme d'esprit) তাদের রক্তমাংসের তৈরি জীবন্ত প্রাণীরূপে কল্পনা করেন। তাদের কথাবার্তা শুনে পান এবং তাদের মাহুয বিবেচনা করে তাদের মধ্যে সংলাপ বিনিময়ের ব্যবস্থা করেন। তিনি তাদের চরিত্রহিসেবে রূপ দিয়ে মক্কা করেন আর সেই সঙ্গে অন্ততঃ কিছুটা নিজেকেও প্রেক্ষাগৃহে দর্শকসমক্ষে মেলে ধরেন। বলা চলে, কোন রসিকজাতি প্রায় সব সময়েই নাটকপ্রিয় জাতি। প্রত্যেক রসিক ব্যক্তির মধ্যে একটা কবিশূলভ গুণ আছে— ঠিক যেমন প্রত্যেক আদর্শ পাঠকের মধ্যে হৃদয় থাকে অভিনেতাশূলভ অনেক বৈশিষ্ট্য। আমরা যেনে শুনেই এই ভুলনার অবতারণা করছি, কারণ এই চারটি ভিনিসের মধ্যে একটা আত্মপাতিক সম্বন্ধ স্থাপিত হতে পারে। কোন বই ঠিকমত অধ্যয়ন করতে গেলে পাঠকের চরিত্রে অভিনয় শিল্পের চিত্তা-

মূলক বা মননভিত্তিক দিকটি থাকার দরকার। কিন্তু অভিনয় করতে গেলে আমাদের কায়মনোবাক্যে অভিনেতা হতে হবে। ঠিক তেমনি, কাব্যসৃষ্টি করতে হলে কবিকে অন্ততঃ আংশিকভাবে আত্মবিশ্বস্ত হতে হয়। কিন্তু রসিক ব্যক্তি কোন ব্যাপারেই মোটেই অসতর্ক বা উদাসীন নয়। তিনি যা করেন বা বলেন, তার পেছনে তাঁর চারিত্রিক বৈশিষ্ট্য প্রকাশ পাবেই। তিনি তাঁর কাজে সম্পূর্ণ মগ্ন বা তলগত হয়ে যান না। কারণ তিনি শুধু তাঁর বুদ্ধিবৃত্তিকে ঐ কাজ বা কথায় প্রয়োগ করেন।

সুতরাং যে-কোন কবি ইচ্ছে করলেই রসিক (l'homme d'esprit) হিসেবে আত্মপ্রকাশ করতে পারেন। রসিকতা আয়ত্ত করতে তাঁকে কোন নতুন ধর্ম বা গুণ অর্জন করতে হয় না। বরঞ্চ মনে হয়, এই জুমিকায় নাযতে হলে কিছু গুণ তাঁকে সাময়িকভাবে বর্জন করতে হয়। তাঁকে শুধু বিভিন্ন ধারণার মধ্যে সংলাপসম্বন্ধিত একটা দৃষ্টের কল্পনা করতে হবে, “কোন কিছুই জ্ঞান নয়, শুধু আনন্দ পাবার উদ্দেশ্যে ( pour rien, pour le plaisir — Victor Hugo's *Marion Delorme* )। যে শৃঙ্খল তাঁর চিন্তা আর অহুত্বভিত্তিক, তাঁর আত্মা আর জীবনবোধকে একত্র করে রাখে তার থেকে তিনি সাময়িকভাবে নিজেকে মুক্ত করবেন। এক কথায়, কবি রসিক হয়ে উঠবেন যদি তিনি অহুত্ব ও আবেগকে অবদমিত রেখে তাঁর বুদ্ধিবৃত্তিকে প্রাধান্য দিতে প্রস্তুত থাকেন।

কিন্তু রসিকতা মানে যদি মূলতঃ নাটকের পরিস্থিতি দিয়ে জীবনকে দেখা হয়, সেখানে স্পষ্টতঃ একটা বিশেষ শ্রেণীর নাট্যাশিল্পের উদ্ভব হবে এবং সেই শ্রেণী হোল কৌতুকহাস্য বা প্রহসন। এখানে অবশ্য esprit (wit বা রসিকতা) শব্দটি বেশ সঙ্কীর্ণ অর্থে ব্যবহার করা হচ্ছে এবং কৌতুকহাস্যের স্বভাবসম্বন্ধানের কাজে ঐ অর্থই আমাদের কাছে বিশেষ তাৎপর্যপূর্ণ আর মূল্যবান। এখানে রসিক (l'homme d'esprit) বলতে আমরা এমন একজন শিল্পীকে বোঝাতে চাই যিনি কলমের দ্বারা একটা খাঁচা অনায়াসে কৌতুককর কোন দৃশ্য সৃষ্টি করতে পারেন। শুধু তাই নয়, এত

দ্রুত অথচ সূক্ষ্মভাবে তিনি এই দৃষ্টিকার্যে পটু যে আমরা লক্ষ করার আগেই তিনি তাঁর স্জনপ্রক্রিয়া সম্পূর্ণ করে ফেলেন।

এইসব দৃষ্ট বা পরিস্থিতিতে অভিনেতা কারা? রসিকচিত্ত (l'homme d'esprit) কাকে বা কাদের নিয়ে চিন্তা করে? প্রথমতঃ যারা তাঁর সঙ্গে আলাপ-আলোচনা প্রায়ই করে থাকেন তাঁদের নিয়ে এবং তাঁর রসোত্তীর্ণ উক্তি (mot d'esprit) তাদের কান্নর প্রতি তাঁর সরাসরি নিশ্চিপ্ত বাণ। কখনও বা আবার প্রত্যক্ষভাবে অনুপস্থিত এমন কোন ব্যক্তিকে নিয়ে তিনি ব্যস্ত। তাঁর কোন উক্তির জবাব হিসেবে তিনি বক্তব্য করেন। বেশির ভাগ সময় তিনি খেন পৃথিবীর সমস্ত মানুষের কাছে তাদের সাধারণ বুদ্ধিহীনতার কৈফিয়ৎ চাইছেন, প্রচলিত কোন বিশ্বাস বা ধারণার মধ্যে চিন্তা ও বুদ্ধির পরস্পরবিরোধিতা মেলে ধরছেন, কিংবা কোন জনপ্রিয় উক্তি বা প্রবাদজাতীয় জিনিসের মধ্যে হাতকর কোন ভ্রুটি আবিষ্কার করছেন। যদি নমুনা হিসেবে ছোট ছোট করেকটি দৃষ্টের মধ্যে আমরা তুলনা করি তাহলে দেখতে পাব যে প্রায় সব ক্ষেত্রেই আমাদের পরিচিত কোন একটি ব্যাপারকেই অভিনব নানা উপায়ে উপস্থাপিত করা হয়েছে—এবং এই ব্যাপারটি হোল 'চোরের ওপর বাটপাড়ি'। একটা রূপক কিংবা বাক্যাংশকে অথবা কোন ভর্তুকে উপস্থাপিত কোন বুদ্ধিকে তার উদ্ভাবকের বিকল্পেই যদি প্রয়োগ করা হয় দেখা যাবে উত্তরে তিনি এমন সব কথা বলতে বাধ্য হচ্ছেন যা বলার কোন উদ্দেশ্যই প্রথমে তাঁর ছিল না, এবং ফলে অনবধানতাবশতঃ নিজের কথার জালেই তিনি জড়িয়ে পড়ছেন। কিন্তু 'চোরের ওপর বাটপাড়ি' জাতীয় ব্যাপারই একমাত্র সম্ভাব্য বিষয়বস্তু নয়। এর আগে যে সব কৌতুকর পরিস্থিতি আলোচিত হয়েছে তার মধ্যে এমন কোন জিনিস নেই যাকে রসোত্তীর্ণ বক্তব্য বা উক্তিভেদে রূপান্তরিত করা না যায়।

প্রতিটি রসোত্তীর্ণ বক্তব্যকে (mot d'esprit) বিশ্লেষণ করে তার মধ্যে আসল রাসায়নিক সূত্রটি কি তা নির্ণয় করার স্তরে এখন আমরা পৌঁছেছি। সূত্রটি এই ধরনের হতে পারে: বক্তব্যটিকে সম্প্রসারিত করে রীতিমত একটা নাটকীয় দৃষ্ট কল্পনা করা যেতে পারে, তারপর স্থির করা যেতে পারে

দৃষ্টিকে কোন প্রণীত কৌতুকহাস্যের অন্তর্ভুক্ত করা যাবে। এই পদ্ধতির সাহায্যে কোন রসোক্তিকে আমরা তার সরলতম রূপে নিয়ে গিয়ে তার চরিত্র নিরূপণ করতে পারি। একটি কালোত্তীর্ণ দৃষ্টান্ত (exemple classique) দিয়ে এই পদ্ধতি পরীক্ষিত হতে পারে। “তোমার বুক আমাকে ব্যথিত করছে” (j’ai mal à votre poitrine)—মাদাম ডে সেভিনিয় (Madame de Sevigné) তাঁর অস্থির মেয়েকে চিঠিতে এই কথাগুলো লিখেছিলেন। নিঃসন্দেহে এই উক্তিটি একটি রসিক মনের ভোক্তক। আমাদের সৃষ্টি যদি নির্ভুল হয়, তাহলে এই উক্তিটিকে একটু গুরুত্ব দিয়ে, একটু সম্প্রসারিত করে দেখতে হবে; আর তা করলে দেখা যাবে যে ঐ ছোট্ট উক্তিটি একটি কৌতুককর দৃষ্টের সৃষ্টি করেছে। তাঁর *Amour Médecin* নাটকে বোলিয়ের ঠিক এই ধরনের একটা দৃষ্ট একেবারে তৈরি অবস্থায় আমাদের দিয়েছেন। হাতুড়ে ডাক্তার ফিলর্ডাম্বলকে ডাকা হয়েছে স্গানারেলের নিজের মেয়ের অস্থিত্বতা পরীক্ষা করার জন্য। সে শুধু স্গানারেলের নাড়ি টিপেই কাজ সারে, আর বাপ ও মেয়ের মধ্যে যে স্বাভাবিক সহানুভূতি তার ওপর নির্ভর করেই একটুও না তেবে বলে, “আপনার মেয়ে বেশ অস্থির।” এই দৃষ্টটিতে আমরা রসিকের উক্তিকে একটি কৌতুকদৃষ্ট হিসেবে দেখি। অর্থাৎ, আমাদের বিশ্লেষণকে সম্পূর্ণ করতে হলে আমাদের দেখতে হবে কোন সম্ভাব্য রোগ নির্ণয় করার উপায় হিসেবে তার পিতামাতার স্বাস্থ্য পরীক্ষার মধ্যে হাস্যকর কি আছে। আমরা দেখেছি হাস্যরসের অন্ততম উৎস জীবন্ত কোন মানুষকে ছোড়াতাড়ি দিয়ে তৈরি কোন বাস্তবিক পুতুল হিসেবে কল্পনা করা, এবং অনেক সময় এই ধরনের কল্পনার প্রক্রিয়াকে আমাদের পক্ষে সহজ করার জন্য আমাদের দেখানো হয় কিভাবে ছুই বা ততোধিক লোক এমনভাবে নিজেদের মধ্যে কথা বলছে বা ব্যবহার করছে যাতে ধারণা হয় তারা পরস্পরের সঙ্গে অদৃষ্ট কোন সৃতো দিয়ে বাঁধা। যখন আমাদের কাছে বাবা ও মেয়ের মধ্যে এই অদৃষ্ট সহানুভূতির সৃত্যের অস্তিত্বের ইঙ্গিত দেওয়া হয় তখন কি ঠিক এই নীতি বা পদ্ধতির কথাই আমাদের মনে জাগে না ?

এখন আমরা বানিকটা বুঝতে পারছি যে যে-সব সমালোচক বা লেখক রসোক্তি (mot d'esprit) বা wit নিয়ে আলোচনা করেছেন তাঁরা কেন শুধু এই শব্দটির অসাধারণ জটিলতা নিয়েই ব্যস্ত হয়েছেন, কিন্তু কখনই তার প্রকৃত লক্ষণ স্থির করতে পারেননি। রসিক হবার নানা উপায় আছে, যেমন আছে ঠিক তার বিপরীত চরিত্রের মানুষ হবার। এখন এই দুই সম্পূর্ণ বিপরীত প্রকৃতির চরিত্রের মধ্যে সাধারণ কোন্ বর্ষ আছে তা আমরা কেমন করে বুঝবো? যদি না আমরা রসোক্তীর্ণ (spirituel) আর কৌতুকর (comique) এই দুই-এর মধ্যে যে সাধারণ ভূমি বা সম্বন্ধ তা ঠিক করতে পারি? কিন্তু ব্যাপারটাকে যখন সঠিকভাবে ব্যাখ্যা করা যায় তখন খুবই সরল মনে হয়। তখন বোঝা যায়, যে নাটকের কোন দৃশ্যের অস্পষ্ট আর অস্থির ধারণা আর একটা স্পষ্টভাবে বিস্তৃত উপরিচালিত নাট্যদৃশ্যের মধ্যে যে সম্পর্ক, একটা রসোক্তি আর একটা সরল কৌতুকহাস্যসমৃদ্ধ পরিস্থিতির মধ্যেও ঠিক সেই সম্বন্ধ। তাই কৌতুকহাস্য বড় রকমের বিচিত্র রূপ নেয়, রসোক্তিও ঠিক তত রকমের বৈচিত্র্য ধারণ করতে পারে। অতএব কৌতুকহাস্য কি কি রূপ ধরতে পারে, প্রথমে আমাদের তা ঠিক করতে হবে (এ কাজটা যে বেশ কঠিন তা আমরা এতক্ষণে বুঝতে পেরেছি) এবং তা করতে হলে আমাদের দেখতে হবে কোন্ পথ ধরে এক জাতের কৌতুকহাস্য অন্য আর এক ধরনে রূপান্তরিত হয়। ঐ পথ ধরে রসোক্তিরও বিলোপন করতে হবে এবং সেই বিলোপন সফল হলে আমরা দেখতে পাব যে আসলে রসোক্তি কৌতুকহাস্যেরই সূক্ষ্মতর আর লবুতর (plus volatile) অবস্থা। কিন্তু তা না করে আমরা যদি বিপরীত পদ্ধতি ব্যবহার করি অর্থাৎ সরাসরি রসোক্তির রহস্যের নৃত্য খোঁজার চেষ্টা করি, তাহলে আমাদের চেষ্টা ব্যর্থ হতে বাধ্য। যে রসায়নবিজ্ঞানী তাঁর ল্যাবরেটরিতে একটা বিশেষ রাসায়নিক জিনিস বোতলের পর বোতল মজুত থাকা সত্ত্বেও গবেষণার সাহায্যে বাতাস থেকে নতুন করে সেই একই রসায়ন আহরণ করার চেষ্টা করেন, বিশেষ করে বাতাসে সেই অদৃশ্য বস্তুটির পরিমাণ যদি খুবই কম হয়, তাঁর সম্বন্ধে আমাদের কি ধারণা হওয়া সম্ভব?

রসোত্তীর্ণ (spirituel) আর হাস্যকর এই দু'রকম জিনিষের মধ্যে তুলনার পদ্ধতি থেকেই আমরা শিখব ভাষার হাস্যকরতা বা ভাষাগত কৌতুকের (l'esprit du mot) বিশ্লেষণও আমাদের কিতাবে করতে হবে। প্রকৃতই আমরা লক্ষ করি যে এক অর্থে যে-কোন হাস্যকর উক্তি এবং কোন রসোক্তির মধ্যে মূলতঃ কোন তফাৎ নেই। অল্পপক্ষে, রসোক্তির সঙ্গে শব্দালঙ্কার বা অর্থালঙ্কারের কোন সম্বন্ধ থাকলেও, এই ধরনের উক্তি নির্বাচিতরকমে আমাদের মানসপটে স্পষ্ট বা আবছা একটা কৌতুককর চিত্রকল্পের সৃষ্টি করে। তার মানে কৌতুককর ভাষা এবং হাস্যকর ঘটনার মধ্যে প্রায় প্রতিটি ক্ষেত্রে একটা পারস্পর্য থাকে স্বাভাবিক, এবং বলা যায় যে কৌতুককর কোন উক্তি কোন হাস্যকর ঘটনারই ভাষাগত উপস্থাপনা মাত্র। তাই এখানে কৌতুককর ঘটনা ও পরিস্থিতির চরিত্রের দিকে ফিরে চাইতে হবে, দেখতে হবে প্রধানত কোন্ কোন্ পদ্ধতি অনুসারে সেগুলির আবির্ভাব হয়, এবং লক্ষ করতে হবে কোন্ কোন্ শব্দ ব্যবহারের ফলে সেই ঘটনা ও পরিস্থিতিগুলি ভাষাগত রূপ পায়। এই পদ্ধতির সাহায্যে আমরা সম্ভাব্য সকল শ্রেণীর ভাষাগত হাস্যরস (comique de mots) এবং একই সঙ্গে সবজাতের রসোক্তির (comique de l'esprit) সম্ভাবন পাব।

১। মানসিক ভাড়া (raideur) বা হঠকারিতার ফলে অনিচ্ছাকৃতভাবে আমরা যা করি বা বলি তা কৌতুকহাস্যের একটা প্রধান উৎস, এই ব্যাপারটা ইতিপূর্বে লক্ষ করা গেছে। অজ্ঞমনস্কতা হাস্যকৌতুকের একটা বড় কারণ এবং উপাদান হওয়ার ফলে আমাদের অজ্ঞতাজী, মানসিক প্রতি-ক্রিয়া এবং মুখাবয়বের ভাবপ্রকাশে যদি আমরা যত্নসম্পূর্ণ অনমনীয়তা অনুভব করি তা আমাদের কৌতুকবোধকে জাগিয়ে তোলে। প্রশ্ন হোল, এই অনমনীয় ভাড়া (genre de raideur) আমরা কি ভাষার ব্যবহারেও ধরতে পারি? নিঃসন্দেহে পারি, কারণ আমাদের ব্যবহৃত ভাষার মধ্যে গভীরাঙ্গতিক উক্তি (clichés, platitudes) এবং বৈচিত্র্যশূন্য বাক্যাংশের একটা বড় ভূমিকা আছে। কোন লোক যদি ক্রমাগত এই ধরনের ভাষা



ব্যবহার করে অবশ্যই সে আমাদের হাসির উদ্ভেক করে। কিন্তু বিজ্ঞিতভাবে কোন বাক্যাংশকে যদি বক্তৃতিরপেক্ষভাবে কৌতুকপ্রদ হয়ে উঠতে হয়, তাকে অবশ্যই বাবতীয় গতাত্মগতিক উক্তি থেকে আলাদা হতে হবে, তার মধ্যে এমন কোন বৈশিষ্ট্য থাকতে হবে যা আমাদের নিশ্চিতভাবে বুঝিয়ে দেবে যে বক্তা চিন্তা না করে অন্তমনস্ক হয়ে কথাটি বলে কেলেন। যখন কোন উচ্চারিত বাক্যাংশের মধ্যে বক্তার ভ্রান্তি বা বিবিরোধিতা সহজেই প্রকট হয়ে উক্তিটিকে তাৎপর্যহীন করে তখনই এই সত্যটি স্পষ্ট হয়। তাই এই রকম একটা সাধারণ ন্যূনত্ব স্থির করা যায় : যখন কোন মুক্তি-বা-অর্থহীন ধারণা কোন প্রচলিত বাক্যাংশের মধ্যে আগত হয় তখন তার ফলে একটা কৌতুকর চিত্তার উদ্ভব অনিবার্য।

প্রথম (Proudhomme)<sup>১০</sup> বলেছিলেন, "Ce sabre est le plus beau jour de ma vie" এই বাক্যটিকে ইংরাজী, জার্মান কিংবা অন্ত যে কোন ভাষায় অনুবাদ করলে কোন তাৎপর্যই থাকে না, কিন্তু ফরাসিতে কথাগুলি খুবই মজার। তার কারণ "le plus beau jour de ma vie" ফরাসিদের কাছে একেবারে মামুলি কড়কগুলি কথা, যেগুলি শুনে তারা ভীষণ অভ্যস্ত। তাই উক্তিটিকে হাস্যকর করে তুলতে হলে বক্তার হাব-ভাবের বাস্তবিকতাকে খুব যত্ন করে ফুটিয়ে তুলতে হবে। তাই যখন কোন উক্তি বা শব্দসমষ্টি আমাদের কাছে অর্থহীন বলে মনে হয় তখন তার পেছনে এই প্রক্রিয়াটি কাজ করছে বুঝতে হবে। এখানে কিন্তু উক্তিটির অর্থহীনতা হাসির কারণ নয়, পরিস্থিতির মধ্যে যে কৌতুকাবহ ব্যাপার বর্তমান তাকে স্পষ্ট করে তোলার সবচেয়ে সফল আর সরল উপায় হিসেবেই এখানে কথাগুলির গুরুত্ব।

এখানে আমরা য: প্রথমের একটি মাত্র উক্তির কথা বলেছি। তাঁর অসংখ্য উক্তির মধ্যে আমরা ঠিক এই ধরনের জিনিস দেখতে পাব, কারণ তিনি তাঁর মাতৃভাষার প্রচলিত বাক্যাংশ আর বাগ্‌বিধি (phrases toutes faites) ব্যবহারের দৃষ্টান্ত স্বরূপ। যেহেতু প্রত্যেক ভাষার একান্ত নিজস্ব কড়কগুলো বাগ্‌বিধি আছে, য: প্রথমের কথাগুলোকেও নিশ্চয়ই ভাষান্তরিত

করা যায়, কিন্তু সেগুলির আকরিক বা আত্মশব্দিক ভাবান্তর সম্ভবপর নয়।

বহুক্ষেত্রে সাধারণ বাক্য বা বাক্যাংশের অর্থহীনতা সহজে লক্ষ করা যায় না। ধরুন কোন অলস চরিত্রের লোক বলল, “হুটো খাওয়ার মাঝখানে কাজ করা আমি মোটে পছন্দ করি না।” কথাগুলোর পেছনে হাস্যকর কিছুই থাকত না যদি সঙ্গে সঙ্গে বাস্তবসম্মত সেই উপদেশটি, “হুই ভোজনের মধ্যস্থ সময়ে আবার খাওয়া বাস্তবের পক্ষে ক্ষতিকর” আমাদের মনে না পড়ত।

কখনও কখনও কোন উক্তির প্রতিক্রিয়া বেশ গোলবেলে হয়ে পড়ে। কোন খুব সাদামাটা বাক্যাংশের জায়গায় হুই বা তিনটি বাক্য বা বাক্যাংশকে মিলিয়ে বলা হয়। লাবিশের একটি নাটকের কোন চরিত্রের একটি উক্তিকে উদাহরণ হিসেবে ধরা যায়। “একমাত্র ঈশ্বরেরই অধিকার আছে তাঁর সঙ্গীদের হত্যা করার”। আমার ধারণা নাট্যকার আমাদের খুব পরিচিত হুটো উক্তি সুবিধেযত মিশিয়ে ব্যবহার করেছেন। “একমাত্র ঈশ্বরেরই মানুষের জীবন নিয়ন্ত্রণ করতে পারেন”, আর “মানুষের পক্ষে অস্ত্র মানুষকে হত্যা করা মহা অপরাধ”—এই হুই বাক্যের এখানে মিশ্রণ ঘটেছে। কিন্তু নাটকটির এই বিশেষ পরিপ্রেক্ষিতে কথা দুটিকে এমন ভাবে মেশানো হয়েছে যাতে শোনামাত্র আমাদের কোন সাময়িকভাবে বোকা বনে যায়, মনে হয় আমরা অতি সাধারণ, বহুল ব্যবহৃত, না ভেবে যেনে নেওয়ার মত কোন উক্তি শুনিছি। আমাদের মানসিক অসন্তুর্কতার ফলে প্রথমে আমরা উক্তিটিকে যথার্থ বলে যেনেও নিই, কিন্তু কিছুক্ষণের মধ্যেই উক্তিটির হাস্যকরতা আর নিরর্থকতা চিন্তার জাল্য থেকে আমাদের জাগিয়ে তোলে।

উদাহরণগুলি আমাদের বেশ ভালভাবেই বুঝিয়ে দেয় কিতাবে উচ্চারিত শব্দ থেকেই একটা বেশ গুরুত্বপূর্ণ কৌতুকহাস্যের উদ্ভব হয় এবং সরলভাবে ভাবার ওপর খেলা করে। এবার অপেক্ষাকৃত দুর্বল বাক্য-চামুর্কের আলোচনায় আসা যেতে পারে।

২। আমাদের আলোচনার আরম্ভেই হাস্যরসের যে সূত্রগুলির উল্লেখ করা হয়েছে তার মধ্যে একটি হোল, “যখন মানুষের নৈতিক বা মানসিক অবস্থা তার বাইরে লক্ষিত বিকৃতির কারণ হওয়া সবেও তার শারীরিক অবস্থার দিকে আমাদের মনকে আকৃষ্ট করে তখনই আমরা হাসি।” এবার এই সূত্রটিকে ভাষার ক্ষেত্রেও প্রয়োগ করে দেখা যাক। বলা যায় যে অধিকাংশ শব্দের (mots) একটা বাহ্য বা দেহগত আর একটা নৈতিক বা আত্মিক তাৎপর্য আছে। ‘অর্থাৎ শব্দগুলিকে বাচ্যার্থে (au propre) এবং ব্যাক্যার্থে (au figuré) ব্যবহার করা যায়। বস্তুতঃ প্রত্যেকটি শব্দ আদিতে বিশেষ কোন বস্তু, ঘটনা বা ক্রিয়ার বর্ণনার কাজে ব্যবহার করা হোত। কিন্তু কালক্রমে ধীরে ধীরে শব্দটির অর্থ তার বস্তুগত চরিত্র থেকে কোন মানসিক অবস্থা (état spirituel) কিংবা পুরোপুরি কোন ধারণা বা চিন্তার সূচক হয়ে পড়ায়। যদি এই অল্পসংখ্যের গোড়াতেই উল্লিখিত নীতি বা সূত্র এখানেও প্রযোজ্য হয়, তাহলে সেটিকে আমরা এইভাবে সাজাবো : রূপক অর্থে ব্যবহৃত কোন শব্দ বা উক্তিকে যখন আমরা তার আক্ষরিক অর্থে গ্রহণ করি তখনই তা আমাদের কৌতুকবোধকে উজ্জীবিত করে। কিংবা, যখন আমাদের মন কোন রূপকধর্মী উক্তির আক্ষরিক তাৎপর্যের ওপর নিবিষ্ট হয়, তখনই তার দ্বারা প্রকাশিতব্য চিন্তাটি হাস্যকর হয়ে ওঠে।

“Tous les arts sont frères” অর্থাৎ সব শিল্পই ভ্রাতৃপ্রতিম, এই বাক্যটিতে ‘frères’ (ভাইরা) শব্দটি রূপকার্থে (au sens figuré) ব্যবহৃত হয়েছে, বিভিন্ন শিল্পের মধ্যে অল্পবিস্তর লক্ষণীয় সাদৃশ্যগুলিকে মনে রেখে। শব্দটি এত ব্যাপকভাবে এই ক্রাৎপর্থে ব্যবহৃত হয় যে শুনে নানা শিল্পের মধ্যে ভ্রাতৃত্বলভ সাদৃশ্যের কথা আক্ষরিক অর্থে আমাদের চিন্তাতেই আসে না। কিন্তু যদি বলা হোত “tous les arts sont cousins” তাহলে বলার সঙ্গে সঙ্গে আমাদের মনে ঝটকা লাগত, কারণ ‘cousins’ অর্থাৎ “ভূতো ভাই” বা জাতি ভাই এই শব্দগুলি রূপকার্থে বেশি ব্যবহার করার রীতি আমাদের ভাষায় নেই। কিন্তু আরও একটু এগিয়ে ধরে নেওয়া যাক—যে রূপকটির আক্ষরিক তাৎপর্যের দিকে আমাদের চিন্তাকে আকৃষ্ট করা

হোল বাক্যটির মধ্যে ছোটো শব্দের মধ্যে লিঙ্গগত অসামঞ্জস্যকে বাড়িয়ে তুলে। এর ফলে আমাদের মনে আরও বিশেষ একটি কৌতুককর উপলব্ধি জাগবে। 'Tous les arts sont soeurs' (প্রত্যেক শিল্পই অস্ত্র যে কোন শিল্পের ভগিনীপ্রতিম), এই পরিচিত উক্তিটির জনকও যঃ প্রুফ্ফ্ফার।

বুফলের<sup>৩৪</sup> (Boufflers) সম্মুখে একজন দার্শনিক লোক সবল বলে হয়েছিল, “ভদ্রলোক সব সময়ে ঠাট্টার পেছনে ছোটেন”; এর উত্তরে বুফলে যদি বলতেন, “তিনি কিন্তু ওকে ধরতে পারেন না,” তাহলে কথাটা একটা রসোক্তির সূচনা করত, কিন্তু তাতে সূচনার চেয়ে বেশি কিছু হোত না, কারণ ‘ধরা’ (attraper) শব্দটি ‘ছোটা’ (courir) শব্দটির মতই অনবরত রূপকার্থে ব্যবহৃত হয়। তা ছাড়া, ‘ধরা’ এই শব্দটি শুনলে একজন অস্ত্র কাউকে সম্বোধন করে, এই রকম একটা ছবি মনের মধ্যে জেগে ওঠেই, ‘ছোটা’ শব্দটি কিন্তু অপরূপ কোন চিত্রকল্পের জন্ম দেয় না। আপনি কি চান যে আপনার উক্তরটি আমার কাছে পুরোপুরি ‘রসোত্তীর্ণ’ বা witty হোক? তা হলে খেলাধুলার জগৎ থেকে আপনাকে এমন একটা স্পষ্ট আর বস্তুনিষ্ঠ শব্দ বেছে নিতে হবে যেটা শুনলেই বাবমান প্রতিযোগীদের ছবি আমার মনে ভেসে ওঠে। বুফলে যখন উল্টে বলেন, “আমি ঠাট্টার ওপর যাক্স রাখব”, তখন তিনি ঠিক এই নীতিটি কাজে লাগান।

এর আগে আমরা বলেছি যে ‘রসোক্তি’ সৃষ্টি করতে হলে অনেক সময় কোন কাল্পনিক প্রতিবাদীকে এমন মানসিক অবস্থায় নিয়ে যেতে হয় যেখানে তিনি বা ভাবেন ঠিক তার বিপরীত চিন্তা প্রকাশ করতে বাধ্য হন এবং তাঁর চিন্তা ও উক্তির পরস্পরবিরোধী জালে তাঁকে জড়িয়ে ফেলা হয়। এখন এই সূত্রে আমরা আরও একটা ব্যাপার যোগ করব। আমরা বলব, এই জালটি প্রায় সবলেক্ট্রে রূপকধর্মী বা তুলনাত্মক, বা ব্যবহারিক জগতে ঠিক উল্টো রূপ নিয়ে বস্তুর বিরুদ্ধে যায়। এই প্রসঙ্গে *Faux Bonshommes* নাটকে বা ও ছেলের মধ্যে কথোপকথন মনে করা যেতে পারে : বা ছেলেকে বলছেন, “ভূয়ো অত্যন্ত বিপজ্জনক খেলা; একদিন হয়তো কিছু লাভ হোল, কিন্তু পরের দিনে লোকসান

হবেই।” ছেলেটি উত্তর দিল, ‘বেশ, তাহলে আমি একদিন অস্তর জুয়ো খেলব।’ এই নাটকেই হুঁজুন ব্যবসারীর মধ্যে আমরা এই শিক্ষাপ্রদ সংলাপ শুনে পাই, “আমরা যা করছি তা কি খুব সম্মানের? এই সব ভাগ্যহীন অংশীদারদের পকেট থেকে টাকা নিচ্ছি।” “তাহলে টাকাটা কোথা থেকে নেব আমরা?”

যখন কোন প্রতীক বা আরককে (symbole on emblème) তার বক্তৃতাভঙ্গির ভিত্তিতে কোন সংলাপে পল্লবিত করা হয় এবং যুগপৎ তার প্রতীক ও আরক সম্বন্ধে পাঠক বা শ্রোতার চেতনাকে আগিয়ে রাখার ভাণ করা হয়, তখন কতকগুলি কৌতুককর পরিস্থিতি সম্বন্ধে আমরা সচেতন হই। একটা বেশ জ্বাট কৌতুকনাটকে স্টিফ কার্পোর এক সরকারী কর্মচারীর সঙ্গে আবারের পরিচয় হয়, তাঁর সারা পোষাক নানারকম পদক আর পদ-সূচক অলঙ্কারে ঢাকা, যদিও সরকার নিজে তাকে মাত্র একটা সম্মানসূচক পদক দিয়েছেন। কর্মচারীটি তার বুকভর্তি পদকমালার রহস্য ব্যাখ্যা করে বলে, “আসলে হয়েছে কি, জুয়ো খেলতে গিয়ে আমার পদকটা বাজী রেখেছিলাম রুলেট (roulette) টাকার একটা বিশেষ সংখ্যায়; যখন দেখলুম যে খেলায় ঐ সংখ্যাটাই উঠল, আমি ছত্রিশটা বেডেল পেয়ে গেলুম।” কর্মচারীটির এই ব্যাখ্যা অনেকটা *Effronté's* নাটকের জিবোইয়ের (Giboyer) দেওয়া যুক্তির মত। চল্লিশ বছর বয়সের এক কনের বিয়ের পাউন্ড *fleurs d'oranger*<sup>৩৫</sup> বা কমলালেবুর ফুল দিয়ে সাজানো হয়েছে দেখে জিবোইয়ের বলে, “ওর শুধু কমলা ফুল কেন, কমলালেবুই তো পাওনা হয়ে গেছে।”

কিন্তু হাস্যকৌতুকের যে নিয়মগুলি আমরা উল্লেখ করেছি তাদের প্রত্যেকটিকে যদি আমরা ভাষার স্তরে প্রয়োগ করে দেখাবার চেষ্টা করি আবারের এই আলোচনা শেষই হবে না। তাই এর আগের অধ্যায়ের যে তিনটি সাধারণ সূত্র বা নীতি (lois) আমরা গ্রহণ করেছি সেগুলির মধ্যেই আমরা এই অঙ্গুলসন্ধানকে সীমিত রাখতে চাই। আমরা দেখাতে চেষ্টেছি যে কোন ঘটনাক্রম তিনটি পদ্ধতিতে সাজানো হলে হাস্যকর হয়ে ওঠে :

পুনরাবৃত্তি, বৈপরীত্য ও হুই বা ততোধিক বতস্ত বটনাপ্রবাহের আন্তরঙ্গ-প্রবেশের কলে বিভ্রান্তির সৃষ্টি। এখন আমরা দেখব উচ্চারিত শব্দপ্রোক্তের মধ্যে কৌতুকহাস্যের অস্তিত্বের পেছনেও এই পদ্ধতিগুলো সক্রিয় কিনা।

কোন ঘটনাক্রমকে একটু আলাদা করে এবং কিছুটা ভিন্ন পরিবেশে পুনরাবৃত্তি করা, কিংবা তাদের তাৎপর্যকে সম্পূর্ণ নষ্ট না করে একটু বিপরীত জাতের পরিমার্জিত পরিবেশন, কিংবা ঘটনাগুলোকে এলোমেলো করে বিশিয়ে তাদের স্বকীয় তাৎপর্যের মধ্যে ভুলবোঝাবুঝির সৃষ্টি—এ সমস্ত প্রক্রিয়ার সবগুলিই হাস্যকর হয়ে ওঠে কারণ এই ধরনের প্রত্যেকটি ক্ষেত্রে জীবনকে একটা যান্ত্রিক দৃষ্টিভঙ্গী বা পদ্ধতির মাধ্যমে দেখা যায়। কিন্তু আমাদের চিন্তা জিনিসটাই একটা প্রাণবন্ত ব্যাপার। সেই চিন্তাকে রূপ দেয় যে ভাষা তাকেও ঠিক অনুরূপভাবে জীবন্ত হতে হবে। তাই সহজেই অসুস্থান করা যায় যে কোন বাক্যের স্বাভাবিক বিস্তার উন্টে গিয়েও সেটি যদি অর্থবহ থাকে তা হলে তা আমাদের কৌতুকের সৃষ্টি করে; কিংবা যখন বিপর্যস্ত বাক্যক্রম সমান সাফল্যের সঙ্গে দুটো একেবারে আলাদা চিন্তার বাহক হিসেবে কাজ করে, কিংবা, পরিশেষে, যদি কোন বাক্য তার ঈর্ষিত অর্থের চোতক না হয়ে অল্প কোন অনভিলম্বিত চিন্তা বা ভাবের ব্যঞ্জনা আনে তখনও তা হাস্যকর হয়। বাক্যের কৌতুকপ্রদ রূপান্তরের পেছনে এই তিনটিই প্রধান কারণ। কয়েকটি দৃষ্টান্ত দিয়ে ব্যাপারটিকে বিশদ করা যেতে পারে।

প্রথমেই বলে নেওয়া দরকার যে হাস্যকৌতুকের সূত্র হিসেবে এই তিনটির সবগুলি সমান গুরুত্ব পূর্ণ নয়। এদের মধ্যে বৈপরীত্য বা inversion জাতীয় প্রক্রিয়াটি সবচেয়ে কম আগ্রহ জাগায়। কিন্তু প্রয়োগের দিক থেকে এইটিই সহজতম, কারণ দেখা যায় যে পেশাদার বিদূষক বা তাঁড় বন্ধনই কোন কথা উচ্চারিত হতে শোনে, সে সঙ্গে সঙ্গে দেখতে চায় উক্তিটিকে উন্টে ফেললেও তার কোন মানে হয় কিনা—যেমন কর্তার আয়তায় কর্ম, আর কর্মের স্থানে কর্তাকে স্থানান্তরিত করে। হাল্কা ধরনের কৌতুকের সাহায্যে কোন চিন্তা বা বক্তব্যকে খণ্ডন করার উদ্দেশ্যে এই কৌ. ৭

পদ্ধতি ব্যবহার করার দৃষ্টান্ত অব্যাহতিক বা বিরল নয়। লাবিশের লেখা একটা প্রহসনে একটি চরিত্র তার বাড়ির ওপর তলার যে প্রতিবেশী প্রায়ই তার দালানে জঞ্জাল আর সোরা কেলে তাকে উদ্দেশ্য করে চোঁচিয়ে বলে, “কি ব্যাপার? আপনার নর্দবার ময়লা কেন আমার বারান্দার উপুড় করেন?” প্রতিবেশীও তেড়ে জবাব দেয়, “আপনিই বা কেন আপনার দালানটা ঠিক আমার দালার তলার রাখেন?” এ-ধরনের ভাঁড়ারোর বেশি উদাহরণ দেবার দরকার নেই কারণ এমন দৃষ্টান্ত অসংখ্য পাওয়া যাবে।

একই বাক্যের মধ্যে দুটো আলাদা চিন্তার পারস্পরিক অঙ্গপ্রবেশের ফলে অসংখ্য উদ্ভট কৌতুকহাস্যের জন্ম হতে পারে। বাক্যের একটি অর্থ দিয়ে অস্ত্র আর একটি অর্থকে বিদ্রিষ্ট করার একাধিক উপায় ভাবা যেতে পারে। যেমন, আপাতরূপে পরস্পরের সঙ্গে মিলে যেতে পারে এমন দুটো বস্তুই একই উদ্ভিন্ন মধ্যে সহাবস্থান করতে পারে। এই জাতীয় সবচেয়ে বেশি চলতি এবং সাধারণ অর্থালঙ্কার হোল গ্রেব (calambour or pun)। এই অলঙ্কারে একই বাক্য বা শব্দ দুটো পৃথক অর্থ প্রকাশ করে; কিন্তু এ-হেন ক্ষেত্রে সমস্ত জিনিষটাই বাইরের, বা আপাত। আসলে এ-ক্ষেত্রে আমরা বা পাই তা হোল আলাদা দুটো শব্দ দিয়ে তৈরি দুটো বস্তুই বাক্য। শব্দগুলোকে অভিন্ন বলে মনে হয় কারণ দুটো শব্দই শুনে এক রকম। এই জাতের শব্দালঙ্কার থেকে শুরু করে আমরা আরও সমৃদ্ধ শব্দভিত্তিক অর্থালঙ্কারে চলে যেতে পারি, যেখানে শব্দ নিয়ে বর্ধার লীলা বা খেলা চলে (jeu de mots)। এখানে আসলে এক বা অভিন্ন বাক্য বা শব্দ দিয়ে দুটো আলাদা চিন্তা প্রকাশ করা হয়, অথচ আমরা কেবল একটি বাক্যের সাহায্যেই সেই দুই ভিন্ন অর্থসম্বন্ধি সম্বন্ধে সচেতন হই। বস্তু বা লেখক একই শব্দের একাধিক তাৎপর্যকে এখানে কাজে লাগান, বিশেষ করে শব্দের বাচ্যার্থের চেয়ে তার ব্যাখ্যা বা ব্যঞ্জনাতে প্রাধান্য দিয়ে। তাই দেখা যাচ্ছে, শব্দ দিয়ে ‘গ্রেব’ করা এবং শব্দকে রূপকার্যে ব্যবহার করার মধ্যে যে পার্থক্য তা খুবই দৃশ্য। বুদ্ধিবীণ উপর্য বা তুলনা এবং উল্লেখযোগ্য চিত্রকরের ব্যবহার ভাবা ও প্রকৃতির মধ্যে নিকট-সম্বন্ধকে

আমাদের কাছে স্পষ্ট করে তোলে—ভাবাকে প্রকৃতির সমান্তরাল একটি শক্তি বলে আমাদের মনে হয়। অন্তর্গত, শুধুমাত্র স্নেহের ব্যবহার ভাবার ব্যবহারে লেখক ও বক্তার আলস্য বা অবহেলার দায়িত্ব স্থিতি করে—মনে হয় অন্তত ঐ বিশেষ মুহূর্তটিতে ভাবা তার সঠিক দায়িত্ব পালন করতে ভুলে গেছে; বক্তার মতো নিজেকে লীন না করে বক্তাকে নিজের মতো সীমিত রাখতে চাইছে। তাই 'স্নেহ'-এর ব্যবহার সব সময়েই সাময়িক ভাবাগত অন্তরমনস্কতার (distraction momentaire) সূচনা করে, এবং ঠিক ঐ কারণেই স্নেহের ব্যবহার আমাদের কাছে কৌতুকপ্রদ লাগে।

বৈপরীত্য (inversion) আর হুই বা তার চেয়ে বেশি স্বতন্ত্র চিন্তার মতো যে পারস্পরিক অসুপ্রবেশ (interférence) তা আসলে শব্দের চতুর ব্যবহারে পারদর্শী মনেরই একটি খেলাবিশেষ। তার চেয়েও গভীরতর ব্যাপার হোল একটি শব্দের জায়গায় অন্য কোন শব্দ ব্যবহারের (transposition) কলে উদ্ভূত হাস্যরস। বলা চলে, প্রহসনে একই ব্যাপারের পুনর্ঘটন আর ভাবার ক্ষেত্রে শব্দের পারস্পরিক স্থান বিনিময় (transposition) মূলত একই জিনিষ।

এর আগে আমরা বলেছি যে প্রহসনের একটা চিরায়ত বা শাশ্বত পদ্ধতি হোল 'পুনরাবৃত্তি' (répétition)। সেখানে হয় নতুন কোন পটভূমি বা পরিবেশে পুরানো কোন দৃষ্টের পুনরবতারণা করা হয় একই চরিত্রদের নিয়ে, কিংবা পুরানো পরিবেশে নতুন চরিত্রদের কাজে লাগিয়ে। যেমন, বাড়ির মনিবরা যে ঘটনার অংশ নিয়েছেন, তার ঠিক অনুরূপ ঘটনার ঐ পরিবারের চাকর-বাকরদের অংশ নিতে দেখা যায়। শুধু তাদের কথাবার্তার ভাষা একটু অস্বাভিহিত হয়। বরুন, কোন চিন্তা উপযুক্ত ভাষায় প্রকাশিত হচ্ছে, আর তার স্বাভাবিক পরিবেশে রূপ পাচ্ছে। এবার এমন কোন পদ্ধতির কথা ভাবুন যার সাহায্যে ঐ একই পরিস্থিতিতে নতুন কোন পরিবর্তনে স্থানান্তরিত করা হয়েছে; অথবা বরুন একেবারে নতুন চরিত্রগুলোকে দিয়ে তাদের প্রতিক্রিয়াগুলোকে প্রকাশ করানো হয়েছে।



এর কলে দেখা বাবে চরিত্রগুলোর মুখের ভাবাই সেখানে কৌতুকহাস্যের উৎস হিসেবে কাজ করেছে অর্থাৎ ভাবা নিজেই হাস্যকর হয়ে উঠেছে। তা ছাড়া, এই রকম কোন পরিস্থিতিতে একই ভাব ও বিষয়ের স্বাভাবিক প্রকাশপন্থা আর তার আয়গায় ব্যবহৃত বিকল্প কোন রূপকে আলাদা করে দেখানোর কোন দরকারই হবে না। তার কারণ, স্বাভাবিক প্রকাশভঙ্গীর ভাবার সঙ্গেই আমরা সাধারণত পরিচিত, কারণ ঐ প্রকাশভঙ্গী আমাদের বাবজীয় সহজ প্রবেশতার সঙ্গে ওতপ্রোত। তাই কৌতুকহাস্য সৃষ্টির প্রয়াস যদি শুধুই ঐ বিকল্প প্রকাশভঙ্গীর আবিষ্কারের কাজে লাগানো হয় তাহলেই যথেষ্ট হবে, আমরা নিজের থেকেই স্বাভাবিক বা প্রচলিত প্রকাশ পদ্ধতিটিকে তুলনার জন্ত মনে করব। অতএব এই আলোচনার থেকে এই সূত্রটি বেরিয়ে আসে : কোন চিন্তা বা ভাবনার স্বাভাবিক প্রকাশভঙ্গীর স্থানে যখন কোন বিকল্প ভঙ্গীতে ঐ চিন্তা বা ভাবনাকেই প্রকাশ করা হয় তখন তা আমাদের কাছে হাস্যকর হয়ে ওঠে।

এই বিকল্প প্রকাশভঙ্গী ব্যবহারের পদ্ধতি এত অসংখ্য এবং বিচিত্র, ভাবা এত সৌন্দর্য আর সৌকর্যের সঙ্গে সেখানে এত বিভিন্ন বিষয়ে অনুপূর্ব যোগাতে পারে, অতি নিচুস্তরের ভাঁড়ানো থেকে শুরু করে উচ্চতম মার্গের রসিকতা ও ব্যঙ্গভঙ্গির এত বিভিন্ন স্তর অতিক্রম করে ভাবা সেখানে এগোতে পারে যে তার সম্পূর্ণ তালিকা দেওয়া সম্ভবপর নয়। সূত্রটি উল্লেখ করার পর আমরা শুধু কয়েকটি বিশেষ ক্ষেত্রে তার প্রয়োগপদ্ধতি লক্ষ করব।

প্রথমেই ভাবাপ্রয়োগের বাণকাঠিতে দুটো চরম এবং পরস্পরবিরোধী শৈলীর মধ্যে পার্থক্য লক্ষ করা যায়—একটি হোল গুরুগম্ভীর আর সম্ভব-সুচক, অল্পটি বরোয়া, সাধারণ বা আটপৌরে। এদের একটির আয়গায় অন্যটিকে ব্যবহার করে আমরা খুব পরিষ্কার ভাবে প্রতিক্রিয়া বুঝতে পারি এবং তার কলে উৎপন্ন কৌতুককল্পনার দুটো বিপরীতমুখী প্রোত আমরা কাজে লাগাতে পারি।

যরোয়া জিনিবের ওপর গুরুগম্ভীর সুর আরোপ করলে আমরা পাই প্যারিডি বা বিস্ত্রপাক্ষক হাসি। এইভাবে যদি প্যারিডির সংজ্ঞা নিরূপিত হয়

তাহলে দেখা যাবে যে তার বেশ বয়োৱা ভাবায় প্রকাশিত এমন সব ভাবের জগতেও অমুতৃত হয় যেগুলি প্রচলিত প্রথা অনুযায়ী অন্য ভাবায় এবং ভদ্রীতে প্রকাশ করা দরকার। যেমন জঁ পোল রিখটার<sup>৩৬</sup> (Jean Paul Richter) উল্লিখিত ভোরের আকাশের এই বর্ণনাটি : আকাশ কাল থেকে লাল রং-এ বদলাতে শুরু করেছিল, মনে হচ্ছিল যেন একটা গল্‌দা চিংড়ি সেদ্ধ হচ্ছে।” লক্ষ করা যেতে পারে যে পুরানো কোন ব্যাপারকে হঠাৎ আধুনিক জীবনের অনুবন্ধে বেঁধে ফেললে ঠিক অমুরূপ ফল পাওয়া যায়, কারণ প্রাচীন জগৎ সম্বন্ধে আমাদের ধারণা বা কল্পনাকে একটা কাব্যমূলত দ্ব্যর্থ্য বিবেকে রেখেছে।

বিক্রপ বা প্যারডির মধ্যে প্রচ্ছন্ন কৌতুকবোধ আলেকজান্ডার ব্যা<sup>৩৭</sup> (Alexander Bain)-এর মত কিছু কিছু দার্শনিকের কাছে কমেডির লক্ষণের মধ্যে এক ধরনের অবনমন বা বিকৃতির সূচনাকে প্রকট করেছে। আগে যা শ্রোতা, পাঠক বা দর্শকের সম্মুখ জাগাতো তাকে হেয় এবং হাস্যকর করে তোলাই তাঁদের মতে কৌতুকহাস্যের লক্ষ্য। কিন্তু এ-পর্বন্ত আমরা যে-বিশ্লেষণ করেছি তা যদি ঠিক হয় তাহলে এই অবনমন প্রক্রিয়া আরোপ (transposition) পদ্ধতির অনেকগুলির অন্তর্গত। আবার আরোপ পদ্ধতি ছাড়াও কৌতুকহাস্য জাগাবার অন্য অনেক উপায় আছে, এবং হাসির উৎস খুঁজতে গেলে আমাদের আরও একটু পিছিয়ে যেতে হবে। বেশি পেছনে না গিয়েও আমরা দেখি গান্ধীর্ষ থেকে তারল্যে, শ্রেয়ঃ থেকে হেয়তে অবনমন যেমন হাসির কারণ হতে পারে, তেমনি তার বিপরীত শ্রেণীর আরোপ পদ্ধতি বোধ হয় আরও বেশি কৌতুকোদ্দীপক হতে পারে।

এই দ্বিতীয় জাতের আরোপপদ্ধতি প্রথম শ্রেণীটির মতই বহুল ব্যবহার হতে দেখা যায়। কখনও কোন বস্তুর বাস্তবরূপ, কখনও বা আবার তার আভ্যন্তরীণ বা নৈতিক বৈশিষ্ট্যকে কেন্দ্র করে এই পদ্ধতি সক্রিয় হয়।

ছোট ব্যাপারকে বড় করে দেখানোর যে প্রক্রিয়া তাকে বলা হয় অতিরঞ্জন। যখনই ‘অতিরঞ্জন’ পদ্ধতিটিকে বেশিক্ষণ চালানো হয় তখনই

তা কৌতুকপ্রদ হয়ে দাঁড়ায়—বিশেষ করে যখন এই পদ্ধতিটি রীতিমত এবং সুসম্বন্ধভাবে প্রযুক্ত হয়। তখনই ‘অতিরঞ্জন’কে আরোপ পদ্ধতির অন্ত একটা উপ-পদ্ধতি বলে ধরে নেওয়া যায়। এই পদ্ধতির দক্ষ প্রয়োগ এমন প্রবল হাসির উল্লেখ করে যে কোন কোন সাহিত্যিক কৌতুকহাস্যকে ‘অতিরঞ্জন’ বলেই অভিহিত করেছেন, যেমন অন্ত কিছু সাহিত্যসমালোচক কৌতুকহাস্যকে রসের ‘অবমূল্যায়ন’ এই আখ্যা দিতে চেয়েছেন। বাস্তবিক, অবমূল্যায়নের রস অতিরঞ্জনও কৌতুকহাস্যের বিভিন্ন স্বজনী পদ্ধতির মধ্যে একটি। তবুও এই পদ্ধতিটিও আমাদের ওপর বেশ প্রভাব বিস্তার করে। এর থেকেই বিদ্রূপাত্মক বীররসের (héroi-comique) কাব্যের জন্ম হয়েছে; অবশ্য, এ-ধরনের কাব্য যে কিছুটা সেকেলে তা অনস্বীকার্য; তবুও যে-সব লোক বেশ নিয়মমূলক শুদ্ধিয়ে অতিরঞ্জন করার প্রবণতা দেখান তাঁদের মধ্যে এই বৈশিষ্ট্য এখনও কিছুটা অবশিষ্ট আছে। বলা যায় বাহুবীরের আত্মজ্ঞাপার মধ্যে যে মোকি-বীরস্বের (moque-héroïque) ব্যাপারটা দেখা যায় তাই আমাদের হাসির কারণ হয়।

এর থেকে অনেক বেশি কৃত্রিম অথচ পরিমার্জিত জিনিস হোল নিয়ন্তরের ব্যাপারকে উচ্চমার্গে উন্নীত করার প্রয়াস; বিশেষ করে যখন বস্তু বা ব্যক্তির বাহ্য আকৃতিতে বাদ দিয়ে তার নৈতিক মূল্য বা মানের ওপর এই পদ্ধতি আরোপিত হয়। কোন গহিত ঘটনা বা চিন্তা যখন মার্জিত এবং সূক্ষ্মভাবে ভাবার সাহায্যে উপস্থাপিত হয়, যখন কলরসজনক কোন অবস্থা বা পরিস্থিতি, অথবা হীন কোন বৃত্তি কিংবা নিম্ননীয় ব্যবহার অত্যন্ত মর্যাদাসূচক ভাবার উপস্থাপনা করা হয় তখন সাধারণত তা হাসির কারণ হয়ে ওঠে। এখানে ‘Respectability’ এই ইংরাজি শব্দটি ইচ্ছা করেই ব্যবহার করা হয়েছে কারণ এই শব্দটি এবং সেই সঙ্গে এই পদ্ধতিটিও ইংরাজ ভাষার একটা বিশেষ চারিত্রিক লক্ষণ। ডিকেন্স ও থ্যাচারের উপস্থানে এই ধরনের অনেক নজির পাওয়া যাবে—হয়তো গোটা ইংরাজি সাহিত্যই এই আভের অসংখ্য নৃষ্টান্তে পূর্ণ। যখন একটি স্বাভাবিক শব্দের ব্যবহারই কোন সামাজিক ও সাংস্কৃতিক পরিবর্তনে বীকৃত এই

আরোপ পদ্ধতির ইঙ্গিত করে আনে তখন ঐ বিশেষ শব্দটিই এই বিশেষ শ্রেণীর কৌতুকহাস্য সৃষ্টির পক্ষে বসেই হয়। তখন মনে হয় এই ধরনের শব্দ যেন কোন দুর্নীতিকে শব্দের সাহায্যে একটা নীতিসম্মত রূপ দিয়েছে। গোগোলের (Gogol) এক উপন্যাসে কোন উচ্চপদস্থ কর্মচারী তার অধীনস্থ কর্মীকে বন্ধন বলে “আপনার মত কর্মচারীর পক্ষে অর্থনৈতিক দুর্নীতি মীমা চাড়ায়ে যাচ্ছে”, তখন বক্তব্য ও বাচনভঙ্গীর মধ্যে অসামঞ্জস্য আমাদের কৌতুক জাগায়।

এ-পর্বস্ত বা আলোচনা করা হোল তার মর্মার্থ দাঁড়ায় এই যে তুলনা করার ক্ষমতা একেবারে বিপরীতধর্মী দুটি চরম পদ্ধতি আছে : হয় কোন ব্যাপারকে খুব বাড়িয়ে বলা, নয়তো তাকে একেবারে ছোট করে উপস্থাপিত করা। উৎকৃষ্ট আর অপকৃষ্ট, এই দুই চরম সীমার মধ্যে আরোপ (transposition) পদ্ধতিকে একদিকে বা তার একেবারে উল্টো দিকে সক্রিয় হতে হবে। এখন, এই দুই চরম আর পরস্পরবিরোধী পদ্ধতির মধ্যবর্তী ব্যবধানকে যদি ক্রমশ করিয়ে আনা হয় তা হলে উপমান ও উপমেয়ের মধ্যে বৈসাদৃশ্যগত বিরোধ আন্তে আন্তে কমে আসবে, কিন্তু তার পেছনে সক্রিয় কৌতুকহাস্যের আরোপবৈচিত্র্যের মধ্যেও নানা সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম কলাকৌশল অঙ্গপ্রবিষ্ট করবে।

এই বৈষম্যভিত্তিক তুলনার (les oppositions) সবচেয়ে সাধারণ রূপ বোধ হয় বাস্তবের সঙ্গে আদর্শের, বা ঘটছে তার সঙ্গে বা ঘটবে উচিত তার তুলনা। এখানেও আবার আরোপ এবং বিনিময় এই দুটি পদ্ধতির যে-কোন একটি প্রাবল্য পেতে পারে। কখনও কখনও বা করা উচিত আমরা তার উল্লেখ করি এবং ভাণ করি যেন বাস্তবিক তাই ঘটছে। এ-হেন ক্ষেত্রে আমরা irony বা ব্যঙ্গভঙ্গির ব্যবহার করি। অন্তর্গত, কখনও কখনও খুব সূক্ষ্মভাবে বা প্রকৃতপক্ষে ঘটছে তাকে এমনভাবে বলা হয় যেন মনে হয় তাই ঘটবে উচিত। হাস্যরস জাগাবার ক্ষমতা প্রায়ই এই পদ্ধতির ব্যবহার দেখা যায়। এইভাবে বিবেচনা করলে কৌতুকহাস্য ব্যঙ্গভঙ্গির বিপরীত বা প্রতিপক্ষ একটা ব্যাপার হয়ে দাঁড়ায়। কিন্তু এই দুটি

পদ্ধতিই ব্যঙ্গাত্মক রচনার দুটি আলাদা রূপ; কিন্তু ব্যঙ্গভঙ্গিতে যেমন বাগ্‌বৈদ্যের (oratoire) সংস্পর্শ আছে, তেমনই কৌতুকহাস্যে পাওয়া যায় বিজ্ঞানমূলক মননের স্পর্শ। আমরা যত বেশি আদর্শের দ্বারা উৎসৃষ্ট হই ব্যঙ্গভঙ্গির চরিত্র ততই জোরালো হয়। সেই কারণেই ironie বা ব্যঙ্গভঙ্গি আমাদের মধ্যে এত বেশি উত্তাপ ও উদ্বেজনা সৃষ্টি করতে পারে যে তা অনেক ক্ষেত্রে আমাদের উদ্ভিক্তকে বহুগুণে আর জ্বালাময়ী করে তোলে। বিপরীত পক্ষে, বাস্তব জগতের অস্তায় আর দুর্নীতির ব্যাপকতা আর গভীরতা সম্বন্ধে ওয়াকিবহাল হয়ে নিরুত্তাপ অনীহার স্বরে তার খুঁটিনাটি ব্যাপার বর্ণনায় আমরা যত বেশি মন দেব হাস্যকর ব্যাপারটা তত বেশি প্রকট হয়ে উঠবে। জঁ পোল (Jean Paul) এর মত কিছু লেখক লক্ষ করেছেন যে বাস্তব ঘটনা, যান্ত্রিক পদ্ধতিতে খুঁটিনাটির বর্ণনা প্রকৃতিকে ঘিরে হাস্যরস দানা বেঁধে ওঠে। আমাদের বিশ্লেষণে যদি ভুল না থাকে তবে স্বীকার করতে হবে যে এগুলো কৌতুকহাস্যের গোণ বা আকর্ষক অঙ্গবাক্য তো নয়ই, বরং এগুলোকে ভিত্তি করেই কৌতুকহাস্য জন্ম নেয়। আসলে হাস্যকৌতুকের স্রষ্টা মূলত এতজন নীতিনিষ্ঠ ব্যক্তি যিনি বিজ্ঞানীর চন্দ্রবেশে, কখনও বা শরীরবিশেষজ্ঞ (anatomist) হিসেবে মাছুষের চরিত্র ও সমাজব্যবস্থার ব্যবচ্ছেদ করেন এবং তাঁর এই ক্রিয়াকারণের পেছনে একমাত্র উদ্দেশ্য মহত্বসমাজ সম্বন্ধে আমাদের বীভৎস করে তোলা। ফলে, যে সীমিত অর্থে হাস্যকৌতুক বা humeur শব্দটি আমরা এখানে ব্যবহার করছি আসলে তা কোন নৈতিক সমস্তার বিজ্ঞানবর্ষী বিশ্লেষণ ও উপস্থাপনা।

এই পদ্ধতীকরণ বা transposition পদ্ধতি দুটি ব্যাপারের মধ্যে যে ব্যবধান তাকে আরও করিয়ে এনে অনেক বিশেষ ধরনের (specialisé) কৌতুককর বিনিময় পদ্ধতির (types de transposition) উদ্ভাবনা করতে পারে।

যেমন, আমরা জানি যে কতকগুলি বৃত্তির বিশেষ কিছু পরিভাষা আছে। সাধারণ দৈনন্দিন জীবনের দ্ব্যন্বয়বাহককে ঐ সব বৃত্তির সঙ্গে

মিনিরে কি প্রচণ্ড কৌতুকহাস্যের সৃষ্টি করা যায় তা ভাবলে আশ্চর্য হতে হয়। দেখা গেছে যে ব্যবসায়সংক্রান্ত পরিভাষাকে যখন আমাদের সামাজিক ব্যাপারে প্রয়োগ করা হয় তা আমাদের কাছে খুবই কৌতুকপ্রদ মনে হয়। যেমন লাবিশের কোন নাটকের কোন চরিত্র একটা নিয়ন্ত্রণ পত্র পেয়ে তার উত্তর দেয়, ‘আপনার গত তিন তারিখের দাখিয়াপূর্ণ পত্রের উত্তরে’— অর্থাৎ তিনি তাঁর বৃষ্টিগত অভ্যাসমত ব্যবসায় বাণিজ্য সংক্রান্ত চিঠিপত্র লেখার ভঙ্গীতে একটা সামাজিক অনুষ্ঠানে নিয়ন্ত্রণপত্রের জবাব দিচ্ছেন। যখন এই ধরনের চিঠিতে লেখকের পেশার ইঙ্গিত পাওয়া চাড়াও তার চরিত্রের কোন ত্রুটি প্রকট হয়ে ওঠে তখন হাস্যরসে একটা বিশেষ তাৎপর্য প্রকাশ পায়। এই প্রসঙ্গে Faux Bonhommes আর Famille Benoiton নাটক দুটির উল্লেখ করা যেতে পারে। দুটি নাটকেই বিয়ে জিনিষটাকে একটা ব্যবসা মনে করে আবেগ ও অনুভূতির ব্যাপার-ভুলোকে একেবারে আবেগশূন্য আর্থনীতিক এবং ব্যবসায় সংক্রান্ত ভাষায় প্রকাশ করা হয়েছে।

আমাদের আলোচনা এখন এমন একটা স্তরে পৌঁছেছে যেখানে ভাবার অভিনবত্ব কিতাবে চরিত্রের অস্বাভাবিকতার সূচক হয়ে ওঠে তা আমরা বুঝতে পারছি। পরের অধ্যায়ে এই ব্যাপারটাকেই আমরা আরও একটু খুঁটিয়ে দেখব। সুতরাং, যে আশা নিয়ে আমরা এই আলোচনা শুরু করে-ছিলাম এবং এতক্ষণ বিশ্লেষণের পর যা দেখা গেল তা হোল এই তবু যে ভাবাজনিত কৌতুকহাস্য আর পরিস্থিতি থেকে উদ্ভূত কৌতুকাস্য খুব বনিষ্ঠ-ভাবে সংগঠিত, এবং শেষ পর্যন্ত এই দু’রকমের কৌতুকহাস্যই চরিত্রের ত্রুটি থেকে উদ্ভূত কৌতুকহাস্যের সঙ্গে একাত্ম হয়ে যায়। ভাবা যে কৌতুকের উৎস হয়ে ওঠে তার একমাত্র কারণ তা মানুষের তৈরি, মানুষের সঙ্গে অত্যন্ত নিকট সম্বন্ধে জড়িত, আর বতটা সম্ভব অবিকল মানুষের মনের আদলে গড়া। আমরা অনুক্ষণ অনুভব করি কি ভাবে ভাবার মধ্যে আমাদের অস্তিত্বের অনেকগুলো জীবন্ত আর মৌল উপাদান বর্তমান। যদি ভাবার সম্ভা বয়সসম্পূর্ণ আর ত্রুটিহীন হোত, যদি তাতে গতানুগতিক কিছু না

ধাক্ত—এক কথাই, তাহা যদি সম্পূর্ণভাবে এমন একটা মূলধন আর বরন্তর জিনিষ হোত বাক্যে ক্ষুদ্রতর বয়ঃসম্পূর্ণ অন্ত কোন রূপে ভাগ করা যায় না তাহলে সমাহিত আর মূলমণ্ডিত আশ্রয় সত তাহাও কৌতুকহাস্যের স্পর্শ এড়িয়ে চলতে পারত—ঠিক যেমন পূর্ণ ও শান্ত জলাধারের ওপর বাতাস কোন রকমের চাকলা সৃষ্টি করতে পারে না। কিন্তু আসলে এমন কোন জলাধার নেই যার মুকুর, ওপর একটা না একটা শুকনো পাতা করে না পড়ে, তেমনি এমন কোন মানুষ নেই যার চরিত্রে অন্ততঃ একটা অনমনীয় দৃঢ়মূল অভ্যাস তাতে এক ধরনের আড়ের সৃষ্টি করে তার সাবলীলতা নষ্ট না করে। বস্তুতঃ এমন কোন তাহা নেই বা সব দিক থেকেই জীবনীশক্তির প্রকাশে চনমনে, বা সব সময়েই অতিমাত্র ব্যক্তনাময়ক, বা গতানুগতিক অভিব্যক্তি আর শব্দের চিন্তাহীন ব্যবহারকে সব দিক থেকে এড়িয়ে চলতে পারে, বা অবস্থার বিনিময়, বৈপরীত্য, পুনরাবৃত্তি ইত্যাদি বাস্তবিক প্রক্রিয়াগুলিকে একেবারে বর্জন করতে পারে। প্রাণচীন কোন বস্তুর ওপর এইসব প্রক্রিয়াকে আমরা যেমন প্রয়োগ করতে পারি, তাহার ব্যবহারেও এইসব পদ্ধতি প্রয়োগ করে আমরা পরীক্ষা করতে পারি। একদিকে প্রয়োজন অনুসারে নমনীয়, অক্ষুণ্ণ পরিবর্তনক্ষম এবং জীবন্ত সাবলীলতা, অন্তদিকে অনড় আর একেবারে পরিবর্তনবিরোধী বাস্তবিকতা ; একদিকে অন্তমনস্কতা, অন্ত-দিকে অন্তর সতর্কতা—এক কথাই, একদিকে মুক্ত আর সলীল সক্রিয়তা, অন্ত দিকে বহুসদৃশ বৈচিত্র্যহীন বয়ঃক্রিয়তা—কৌতুকহাস্য বিতীর্ণপ্রণেীর কটিভলোকে শোষণাবার চেষ্টা করে। কৌতুকহাস্যের চরিত্র বিশ্লেষণ করতে গিয়ে এই বিশেষ ব্যাপারটাকেই মনে রাখবার জন্য পাঠকদের কাছে আবেদন জানিয়েছিলাম। আমাদের আলোচনাপথের বিভিন্ন মোড়ে (les tournants décisifs) এই সত্যের আলোককেই আমরা উজ্জ্বল হতে দেখেছি। এই আলোকের সাহায্য নিয়েই আমরা এবার আরও গুরুত্বপূর্ণ অনুসন্ধানে প্রয়াসী হবো, এবং আশা করব এই অনুসন্ধান আমাদের কাছে আরও বেশি শিক্ষাপ্রদ হবে। এবার আমরা কৌতুকপ্রদ চরিত্রের বিশ্লেষণ করব—অন্ত-ভাবে বলতে গেলে, সূত্র বিচারের সাহায্যে দেখব কোন্ কোন্ অপরিহার্য

বৈশিষ্ট্য থাকলে কোন চরিত্রকে হাস্যকর বলে মনে করা যায়। সেই সঙ্গে এই অনুসন্ধান ও বিশ্লেষণের সাহায্যে শিল্পের স্বার্থ রূপ, এবং শিল্প ও জীবনের পারস্পরিক সম্পর্ক নিয়ে আরও পরিচ্ছন্ন উপলব্ধি লাভ করাও হবে আমাদের অন্ত এক লক্ষ্য।



## তৃতীয় পরিচ্ছেদ

### চরিত্রোদ্ভূত কৌতুকহাস্য

। এক ।

কৌতুকহাস্যকে তার সপিল গতিপথে অনুসরণ করে আমরা বোকবার চেষ্টা করেছি কিতাবে তা একটা বিশেষ রূপ ধারণ করে, একটা বিশেষ মানসিকতার প্রকট হয় এবং কি ধরনের হাবভাব ও চালচলনের মাধ্যমে প্রকাশ পায়। কৌতুকহাস্য কখনও রূপ পায় কোন একটা বিশেষ পরিস্থিতি ও ঘটনার, কখনও আবার কোন ভাবাগত বা বাচনগত অভিনবত্বের মধ্যে। কোন কৌতুকপ্রদ চরিত্রের বিশ্লেষণ শুরু হওয়ার সঙ্গে সঙ্গে আমরা বর্তমান বিশ্লেষণের সবচেয়ে মূল্যবান আর তাৎপর্যপূর্ণ স্তরে পৌঁছেছি। আমরা যদি সহজে লক্ষ্যীয় এবং সুস্পষ্ট দৃষ্টান্তের ভিত্তিতে কৌতুকহাস্যের লক্ষণ বা সংজ্ঞা নির্ধারণের প্রলোভনে পড়ে যেতাম তাহলে আমাদের কাজ আরও কঠিন হয়ে উঠত। কারণ, সে অবস্থায় যত উচ্চস্তরের কৌতুকহাস্যের দৃষ্টান্তের দিকে আমরা এগোতাম ততই আমরা লক্ষ করতাম আমাদের সংজ্ঞার মধ্যে যে বড় বড় কাক রয়েছে তার মধ্য দিয়ে প্রকৃত কৌতুকহাস্যের অনেক দৃষ্টান্ত বেরিয়ে যাচ্ছে। তাই আমরা ঠিক বিপরীত পদ্ধতি অনুসরণ করেছি। হাস্য-কৌতুকের সামাজিক অর্থ ও তাৎপর্য সম্বন্ধে নিঃসন্দেহ হয়ে, এবং এই বিশ্বাস নিয়ে যে কোন হাস্যকর ঘটনা, উক্তি বা চরিত্র সমাজের সঙ্গে ব্যক্তির সম্বন্ধিত রক্ষার অক্ষমতাকে উদ্ঘাটন করে, এবং মানুষকে বাদ দিয়ে কোন হাস্যকর বাপারের অস্তিত্বই থাকতে পারে না। আমরা এ-পর্বন্ত মানুষ ও তার চরিত্রকে আমাদের আলোচনার মূল বিষয় হিসেবে ব্যবহার করেছি। কিন্তু মানুষের সঙ্গে সম্পর্কহীন ঘটনা ও পরিস্থিতিও কিতাবে কখনও কখনও হাসির উৎস হয়ে ওঠে তার ব্যাখ্যা করাই সবচেয়ে দুঃস্থ সমস্তা বলে প্রতিভাত হয়েছে। কোন মূল শক্তি কোন মনস্তত্ত্বের উপস্থিতি ছাড়াই কোন পরিস্থিতিতে

কিংবা কোন নৈব্যক্তিক উক্তিকে অর্থগত, সুস্বাস্থ্য এবং সুবিশুদ্ধ করে তার মধ্যে কোড়কোড়ীপক গুণ অহুপ্রবিশ্ট করে তা আমাদের কাছে রহস্যময় বলে মনে হয়েছে। এখন পর্যন্ত আমরা এইসব ব্যাপারই আলোচনা করেছি। আমরা আলোচনা শুরু করেছিলাম নিখাদ ষাডু নিয়ে, আমাদের সমস্ত প্রয়াসকে লাগানো হয়েছে সেই খনিজ আকরের অন্বেষণে যার থেকে এই ষাডুর উৎপত্তি। এইবার আমরা সেই ষাডুর স্বকীয় চরিত্রের অহুশীলনে মন দেব। এর চেয়ে সহজ কাজ আর নেই, কারণ একটি সরল ও মৌলিক উপাদান এখন আমাদের আলোচ্য বিষয় হবে। খুব কাছ থেকে পরীক্ষা করে দেখা যাক কিভাবে এই উপাদানটি সংশ্লিষ্ট অন্তর সব জিনিসকে প্রভাবিত করে।

আমরা বলেছি, এমন কতকগুলি মানসিক অবস্থা আছে যেগুলি উপলব্ধি করার সঙ্গে সঙ্গে আমরা অভিভূত হই। যেমন কাকের স্বপ্ন ও দুঃখের অহু-ভূতি হলে আমরা তাকে অভিনন্দন ও সহানুভূতি জানাই, কু-প্রবৃত্তি ও নানা পাপবাসনা আমাদের মনে বেদনারিপ্রিত ঘৃণা, ত্রাস বা অস্ত্র কোন উপযুক্ত অহুভূতি জাগায়। এক কথায়, কোন শক্তিশালী অহুভূতি এক থেকে বহুর মধ্যে স্পন্দন জাগায়। এ-সবই জীবনের মৌল ব্যাপার। এগুলো সবই খুব গুরুত্বপূর্ণ আর গম্ভীর ব্যাপার। কখনও কখনও আবার বিরোগান্ত আর শোচনীয়। কিন্তু যখনই আমাদের প্রতিবেশী বা সতীর্থ কেউ আমাদের মনে অহুভূতি জাগাতে ব্যর্থ হন তখনই শুরু হয় কোড়কহাস্তের অভিযান। অর্থাৎ যে সব জিনিসকে সমাজজীবনের প্রতি নির্মম এবং উদাসীন বলা যায় সেগুলি দিয়েই কোড়কহাস্তের সূত্রপাত। যখন কেউ সমাজের অন্তান্ত মানুষ সম্বন্ধে অনাগ্রহী থেকে নিজ অভিরুচি অহুযায়ী বস্ত্রের মত চলাফেরা করে সে তখন ব্যঙ্গ-বিদ্রোপের পাত্র হয়ে দাঁড়ায়। তাই চারিত্রিক অনবধানতার জন্তে মানুষকে তর্জন্য করে তাকে তার যন্ত্রের জগৎ থেকে বাস্তব সামাজিক ভূমিতে ফিরিয়ে আনাই হোল কোড়কহাস্তের ভূমিকা। গুরুগম্ভীর ব্যাপারের সঙ্গে তুচ্ছ জিনিসের তুলনা করার যদি কোন বাধা না থাকে তাহলে এখানে সামগ্রিক শিক্ষালয়ে শিক্ষার অন্ত সত্তা ভিত্তি হওয়া যুবকের অভিজ্ঞতার দৃষ্টান্ত

তুলে ধরা বেতে পারে। অভির কঠিন অগ্নি-পরীকার উত্তীর্ণ হওয়ার পরেই যুবকটি আবিষ্কার করে যে তাকে আরও এমন অনেক পরীকা দিতে হবে যেগুলো তার চেয়ে উঁচু স্তরের ছাত্ররা তাকে তার নতুন শিক্ষাক্ষেত্রের উপযোগী করে গড়ে তোলার জন্য পরিকল্পনা করেছে—বাতে তার অর্বাচীনত্ব কেটে গিয়ে সে শক্ত হয়ে ওঠে। কৃষ্ণের সমাজের মধ্যে যখন একটা ক্ষুদ্রতর বিশেষ গোষ্ঠী তৈরি করা হয়, তখন সেই গোষ্ঠী বিধিযুক্ত না হলেও সহজ কতকগুলি প্রকৃতির সাহায্যে এমন কিছু নিয়ম আর উপায় উদ্ভাবন করে যার দ্বারা অন্য জায়গায় তৈরি কতকগুলো গতানুগতিক অভ্যাসকে ভেঙে দিয়ে অন্ততঃ আংশিকভাবে সেগুলোর পরিবর্তন আর সংশোধন সম্ভবপর হয়। যাকে আমরা বলি সমাজ তাও ঠিক এই পদ্ধতিতেই নিয়ন্ত্রিত হয়। সমাজের প্রতিটি সভ্যকে পরিবেশ ও পারিপার্শ্বিকতা সম্বন্ধে অতন্ত্র সচেতনতা দেখাতে হয়, নিজেকে পরিবেশ অনুসারে গড়ে তুলতে হয়। এক কথায়, সমাজের বাইরে একান্তে নিজের তৈরি স্বপ্নালয় থেকে বেরিয়ে অন্য সকলের সঙ্গে সঙ্গতি রেখে প্রত্যেক সামাজিক মানুষকে চলতে হয়। তাই প্রত্যেক সদস্যের ওপর সমাজ তার অনুশাসনের তর্জনী উচিয়ে না রাখলেও প্রয়োজন হলে সময়ে সময়ে তাকে ধিক্কার দেবার যে অধিকারটি বজায় রেখেছে তা খুব মারাত্মক না হলেও তাকে ভয় না করে পারা যায় না। তাই কৌতুকহাস্যের দারিদ্ৰ্য বানিকটা এই ধরনের হতেই হবে। যার উদ্দেশ্যে কৌতুকহাস্যের শর নিক্ষিপ্ত হয় তার কাছে সেটা নিশ্চয়ই একটু আঘাতজনক। তাই মূলতঃ কৌতুকহাস্য সমাজনিরস্ত্রিত এবং সমাজের দ্বারা অনুমোদিত এক ধরনের 'ragging' (brimade social) বলা যায়।

এই কারণেই কৌতুকহাস্য ব্যাপারটা দ্বিমুখী—তাকে নিছক শিক্ষা-মূলক, কিংবা নির্ভেজাল জীবননিষ্ঠ বাস্তবতা বলে ধরা যাবে না। কারণ, একদিকে বাস্তবজীবনে মানুষের ক্রিয়াকলাপ দেখে আমাদের হাসির উদ্রেক হবে না বা আমরা কৌতুকবোধ করব না যদি ধিরেচাঁদের আসনে বসে যে পর্ববেশ কবিতার বলে মকের গুণের চরিত্রগুলোর কাণ্ডকারখানা দেখে আমরা হাসি সেই কবিতা বাস্তব জীবনে প্রয়োগ করার শক্তি আমাদের না

থাকে। নাটকের চরিত্রগুলি আমাদের কাছে হাস্যকর হয় তার কারণ তারা আমাদের সামনে এক ধরনের প্রহসন সৃষ্টি করে। অতঃপক্ষে, কৌতুকনাটক আমাদের যে উপভোগের সুযোগ দেয় তা অবিমিশ্র আনন্দের নয়। আমরা সেখান থেকে যেটুকু আনন্দ পাই তা যেমন নিষাদ নান্দনিক চরিত্রের নয়, তেমনই তার থেকে পাওয়া দর্শকদের যে উপভোগ তাও একেবারে নিঃস্বার্থ নয়। এই উপভোগের মধ্যে সব সময়ে লুকিয়ে থাকে একটা অহুঙ্কার ও অবচেতন উদ্বেগ; অবশ্য এ উদ্বেগ ব্যক্তিগত ভাবে বিশেষ কারুর পক্ষ থেকে না হলেও, সামগ্রিকভাবে সমাজের পক্ষ থেকে প্রযুক্ত বলা যায়। হাস্যকৌতুকের মধ্যে সব সময়ে কারুর আত্মাতিমান আঘাত করার প্রচেষ্টা বাসনার আন্তর উপলব্ধি করা যায়; যদিও সেই আঘাতের পেছনে যে প্রয়াস থাকে তা আমাদের প্রতিবেশী মানুষের মনকে না হলেও তার কাজ ও ব্যবহারকে সংশোধন করার বাসনার দ্বারা সক্রিয় হওয়ার কারণেই বোধ করি সাধারণ নাটকের চেয়ে কৌতুকহাস্যসমৃদ্ধ নাটক অনেক বেশি জীবনমুখী। নাটক যত মহত্বপূর্ণ আর উচ্চচিন্তার বাহক হবে, জীবনের প্রাত্যহিক অভিজ্ঞতা আর ঘটনা থেকে নেওয়া উপাদান থেকে নিছক বিরোগান্ত বা ট্রাজিক সত্য বের করার জন্য নাট্যকারকে তত বেশি গভীর বিশ্লেষণের সাহায্যে নিতে হবে। অপর দিকে, কমেডির প্রহসন বা ভাঁড়ামো (Vaudeville et la farce) জাতীয় অপেক্ষাকৃত লঘু সংস্করণে জীবন ও নাটকের মধ্যে একটা বৈষম্য বা ব্যবধান লক্ষ করা যায়। কমেডিও যত উচ্চতরের হয় জীবনের সঙ্গে তার ঘনিষ্ঠতা বা নৈকট্য তত বাড়ে। সত্যিই, আমাদের বাস্তবজীবনের অনেক ঘটনা উচ্চমার্গের কৌতুকনাটকের এত কাছে যে বহু ক্ষেত্রে সেই ঘটনাগুলির কোন ভাবাগত পরিবর্তন না করেও তাদের নাট্যরূপে রক্ষণ করা যায়। এই সব ব্যাপার দেখে আমরা এই সিদ্ধান্তে আসতে পারি যে বাস্তবজীবনের হাস্যকর চরিত্র এবং প্রহসনজাতীয় নাটকের কৌতুকজনক চরিত্রের মূল বৈশিষ্ট্যগুলি এক এবং অভিন্ন। এই বৈশিষ্ট্যগুলি কি তা অনুমান করা দুর্বল ব্যাপার হবে না।

প্রায়ই শোনা যায় যে আমাদের মানুষতাইদের চরিত্রের হাস্যকর ধরনের

ক্রটিগুলো আমাদের কৌতুকের কারণ হয়। এই মতের মধ্যে যে বড় সত্য নিহিত আছে তা স্বীকার করতে হয়; তবুও কথাটাকে একেবারে নিষাদ সত্য বলে মনে নেওয়া যায় না। প্রথমতঃ, চারিত্রিক দোষের ব্যাপারে গুরু ও লঘু এই দুইয়ের মধ্যে সীমারেখা টানা বেশ কঠিন। চরিত্রের একটা দোষ শুধু লঘু বলেই আমাদের হাসির কারণ নাও হতে পারে। বরঞ্চ, যেহেতু ঐ দোষটি আমাদের হাসার সেই কারণেই তাকে আমরা 'লঘু' বলে মনে করি। তার কারণ হাসি ছাড়া আর কোন জিনিস আমাদের ক্রোধ বা বিরাগকে উপলব্ধ করার ক্ষমতা রাখে না। কিন্তু আমরা আরও একটু এগোতে পারি; বলতে পারি যে অনেক দোষকে গহিত মনেও সেগুলির প্রকাশ দেখে আমরা হাসি। যেমন আরপাগোঁর (Harpagon) অর্থলালসা। এরপর কিছুটা পুঁতপুঁত করেও আমরা স্বীকার না করে পারি না যে আমাদের প্রতিবেশী মানুষদের চারিত্রিক দোষ দেখেই আমরা শুধু হাসি না, কখনও কখনও তাদের গুণনা আর মহত্বও আমাদের কৌতুকের কারণ হয়। আমরা আলসেস্টিস (Alceste)-কে দেখেও হাসি। অনেকে বলতে পারেন, আমাদের কৌতুকবোধ করার কারণ আলসেস্টিস-এর আন্তরিকতা বা হৃদয়বৃত্তা নয়, বরঞ্চ তার ঐ আন্তরিকতা যে বিশেষ রূপে প্রকাশ পায় তাই আমাদের কৌতুকবোধকে জাগিয়ে তোলে। তার চরিত্রের যে খেয়ালিপনা তার সত্যতাকে বিদ্যুটে ঢং-এ আমাদের কাছে স্পষ্ট করে তোলে তারই রূপ আমাদের কাছে হাস্তকর ঠেকে। এ ব্যাপারে আমাদের দ্বিধা নেই। কিন্তু সেই সঙ্গে একথাও মিশে নয় যে আলসেস্টিস-এর চরিত্রের যে খেয়ালিপনা আমাদের হাসির কারণ হয় তা তার আন্তরিকতা আর সত্যতাকেও হাসির ব্যাপার করে তোলে। এইটেই সবচেয়ে উল্লেখযোগ্য জিনিস। অতএব আমরা এই সিদ্ধান্তে আসতে পারি যে সব হাসির ব্যাপারই মানুষের চারিত্রিক বা নৈতিক ক্রটি থেকে উদ্ভূত হয় না, এবং সমালোচকরা যদি দেখানো ক্রটির ব্যাপারকেই বেশি গুরুত্ব দিতে চান এবং তাঁদের মতে সেই ক্রটি যদি লঘু চরিত্রের হয় তবে তাঁরা সেই সঙ্গে আমাদের বলে দেবেন 'লঘু' ও 'গহিত' এই দুই ধরনের ক্রটি নির্ণয়ের পদ্ধতি কি হবে।

কিন্তু আসলে অনেক সময় নৈতিক দিক থেকে ঋণশীল চরিত্রও আমাদের কাছে হাস্যাত্মক বলে মনে হয়। হাস্যকরতা থেকে মুক্ত হতে হলে চরিত্রকে শুধু সামাজিক রীতি-নীতির সঙ্গে সামঞ্জস্য রেখে চলতে হবে। আলসেন্ড্, একজন বাঁটি মানুষ। কিন্তু তিনি অসামাজিক, এবং এই কারণেই তিনি হাসির পাত্র। অবস্থানবাহী নিয়ন্ত্রণে রাখা যায় এমন কোন দোষের চেয়ে কোন অনমনীয় গুণও অনেক বেশি কৌতুককর। অন্ততঃ, যদিও আলসেন্ড্,-এর অনমনীয় আন্তরিকতা আমাদের কাছে হাস্যকর মনে হয়, বস্তুতঃ সেই অনমনীয়তা তার চরিত্রের নির্ভেজাল সত্তারই পরিচয় দেয়। যে লোক ব্যক্তিগত বিশ্বাস আর ধারণার খোলসের মধ্যে আবৃত থেকে সমাজ থেকে আলাদা থাকতে চায় সে সাধারণ মানুষের কাছে হাস্যকর হয়ে উঠবেই, কারণ কৌতুক ব্যাপারটিই মূলতঃ সমষ্টি থেকে নিজেকে গুটিয়ে নেবার প্রবণতাকে কেন্দ্র করেই গড়ে ওঠে। এই জন্তই প্রহসনজাতীয় রচনা প্রায়ই মানুষের আচরণ অথবা ধারণাকে ভিত্তি করে লেখা হয়, কিংবা আরও একটু স্পষ্ট করে বলা যায়, বিশেষ কোন সমাজের কতকগুলি অর্থোক্তিক সংস্কার আর রীতি প্রহসনের উৎস।

কিন্তু স্বীকার করতে হবে যে মনুষ্যসমাজের একটা গৌরব যে সেখানে সামাজিক ও নৈতিক আদর্শের মধ্যে কোন মৌলিক ভেদ বা ব্যবধান নেই। তাই সাধারণ নিয়ম হিসেবে আমরা ধরে নিতে পারি যে অপরের দোষ-ত্রুটি দেখেই আমরা হাসি; কিন্তু সেই সঙ্গে একথাও বলে নেওয়া দরকার যে তাদের দুর্নীতির চেয়ে তাদের অসামাজিকতাই আমাদের কৌতুকের কারণ হয়। তা হলে প্রশ্ন ওঠে, ঠিক কোন্ চারিত্রিক ত্রুটিগুলো আমাদের কৌতুকবোধ জাগাতে পারে এবং ঠিক কোন্ পরিস্থিতিগুলোতে সেই ত্রুটিগুলো এমন গুরুতর রূপ নেয় যেখানে সেগুলোকে আর কৌতুককর বা লম্বু বলে উড়িয়ে দেওয়া যায় না?

কিন্তু একেবারে স্পষ্টভাবে না হলেও পরোক্ষভাবে আমাদের আলোচনার মধ্যেই যে এই প্রশ্ন দুটির উত্তর নিহিত আছে, একথা দাবী করা যায়। আমরা বলেছি যে হাস্যকর ব্যাপারের আবেদন বিস্তৃত মেধা বা কো. ৮

বুদ্ধিবৃত্তির কাছে। বলেছি যে আবেগ ও অহুত্বের সঙ্গে কৌতুকহাস্যের সহাবস্থান অসম্ভব। যতদূর সম্ভব হাল্কা চরিত্রের যে কোন ক্রটি যদি এমন ভাবে তুলে ধরা হয় যাতে আমাদের ভয়, সমবেদনা বা করুণা জাগতে পারে, দেখা যাবে সঙ্গে সঙ্গে দেখানে কৌতুকহাস্যের বিনাশ ঘটবে। আমাদের পক্ষে হাল্কা অসম্ভব হয়ে পড়বে। অতঃপক্ষে, সাধারণত বিকৃত এবং গহিত বলে বিলম্বিত কোন পাণকে যদি আবেগযুক্ত রূপে যথেষ্ট উপস্থাপিত করা হয়, দেখা যাবে তার দ্বারা আমাদের কৌতুকবোধ উদ্দীপিত হবেই। তার অর্থ এই নয় যে পাণ বা দুর্নীতি জিনিষটাই হালকা কৌতুকের উপাদান হয়ে দাঁড়াল; শুধু সেই মুহূর্তে নাট্যকারের উপস্থাপনা পদ্ধতির গুণে ব্যাপারটা দর্শকদের মনে কৌতুকবোধ জাগিয়ে তুললো। কৌতুকবোধ জাগতে হলে পাণ, কুপ্রবৃত্তি, চারিত্রিক ক্রটি প্রভৃতির সাহায্যে আমাদের আবেগ-প্রবণতাকে সক্রিয় করে তোলা চলবে না। এটা একটা অবশ্য পালনীয় শর্ত, যদিও কৌতুকহাস্য সৃষ্টির জন্য এইটিই একমাত্র শর্ত নয়।

কিন্তু কৌতুকহাস্যের শিল্পী ঠিক কি করে আমাদের আবেগ-অহুত্বের উদ্বেগকে ব্যাহত করবেন? প্রশ্নটা সত্যিই একটু জটিল। ব্যাপারটাকে তুলিয়ে দেখতে হলে একটু নতুন ধরনের অমুসন্ধানের নামতে হবে। যে কৃত্রিম সমবেদনা নিয়ে আমরা নাটক দেখি তাকে বিশ্লেষণ করতে হবে এবং দেখতে হবে কি রকম পরিস্থিতিতে আমরা নাটকের কাল্পনিক দুঃখ বা আনন্দের অংশ নিই, আবার কোন্ পরিস্থিতিতে আমরা সেগুলিকে এড়িয়ে চলি। আমাদের আবেগ-অহুত্বকে নিষ্ক্রিয় করে তাদের জন্য অস্ত্র যন্ত্রের জগৎ সৃষ্টি করার বিশেষ কৌশল ও শিল্প আছে—ঠিক যে-ধরনের কৌশল কোন সম্বোধিত ব্যক্তির (sujet magnetisé) ওপর প্রয়োগ করা হয়। অল্পতম কোন কৌশলের সাহায্যে আমাদের মানসিক বৃত্তি ও প্রতিক্রিয়াগুলো—করুণা, সহানুভূতি, বিপদবোধ ইত্যাদি—জাগবার আগেই তাদের উত্তর রোধ করে দেওয়া যায়। ফলে, পরিস্থিতি খুব শোচনীয় হলেও তার গুরুত্ব উপলব্ধি করার মানসিকতা দর্শকদের থাকে না। আবার ধারণা এই কৌশল বা কলা দুটি বিশেষ পদ্ধতির দ্বারা নিয়ন্ত্রিত, এবং কৌতুকহাস্যের প্রাচী

কিছুটা নিজের অজ্ঞাতেই এই পদ্ধতি ছুটি ব্যবহার করে থাকেন। প্রথম কৌশল হোল মকের ওপর নিয়ে আসা চরিত্রে ঐ অহুত্বটিকে পরগাছার মত আলাদা একটা সত্তা দেওয়া। সাধারণত যে কোন তীব্র অহুত্বটি আমাদের আর সব মানসিক অবস্থাকে ক্রমশঃ আচ্ছন্ন করে ফেলে, তাদের ওপর নিজের রঙ চাপিয়ে দেয়। যদি আমরা জোয়ালো কোন বিশেষ আবেগের দ্বারা অল্প সব প্রতিক্রিয়াকে আচ্ছন্ন হতে দেখি, আমাদের মনও ঐ আবেগটির দ্বারা প্রভাবিত হয়ে পড়ে। অপর একটি চিত্রকল্প ব্যবহার করে বলা যায়, যখন কোন বিশেষ আবেগের নানা অভিব্যক্তির মধ্যে একই স্বর ধ্বনিত হয় তখন তা নাটকীয়, সংবেদনসমৃদ্ধ আর সংক্রামক হয়ে ওঠে। তাই যথার্থ অভিনেতা যখন তাঁর সমগ্র সত্তা দিয়ে একটা অহুত্বটিকে উপলক্ষি ও প্রকাশ করেন, দর্শকও নিজের মধ্যে তার অনুরণন পান। বিপরীতপক্ষে, যে অহুত্বটি বা আবেগ আমাদের মধ্যে সাড়া জাগায় না এবং কিছুক্ষণের মধ্যেই হাস্তকর বলে মনে হয়, যার মধ্যে সব সময় একটা যান্ত্রিকতা আর অনমনীয়তার প্রভাব উপলক্ষি করা যায় তা আমাদের মনে স্বাভাবিক কোন প্রভাব বিস্তার করতে পারে না। সময়মত এই অনমনীয়তা চরিত্রের নিশ্চাণ পুঙ্খলসদৃশ চলাফেরায় মূর্ত হয়ে ওঠে এবং দর্শকদের কৌতুকবোধকে জাগিয়ে তোলে। কিন্তু এই ব্যাপার ঘটান আগেই দর্শকদের অহুত্বটি ও সংবেদনশীলতার সঙ্গে তার বিচ্ছেদ সম্পূর্ণ হয়ে যায়। আসলে যে সত্তার নিজের মধ্যেই কোন একাত্মতা বা পারস্পর্য নেই (qui n'est pas à unisson d'elle-même) তার সঙ্গে দর্শকমনের একাত্মতা প্রতিষ্ঠিত হ'বে কি করে? মোলিয়ারের 'কৃপণ, (l'Avare)' কৌতুকনাটকের একটি দৃশ্য প্রায় ট্রাজেডির কাছাকাছি চলে যায়। দৃশ্যটিতে পরস্পরের সঙ্গে ব্যক্তিগত পরিচয়হীন এক দেনদার আর পাওনাদার একদিন হঠাৎ মুখোমুখি হয়ে যায় আর দেখে যে আসলে তারা বাবা ও ছেলে। এখানে একটা গভীর আবেগপূর্ণ নাটকীয় পরিস্থিতি তৈরি হতে পারত, যদি আরপাগোঁর (Harpagon) মনে অর্থলোভ ও সন্তান বাৎসল্যের মধ্যে ঘন্ব একটা নতুন পরিস্থিতির সৃষ্টি করত। কিন্তু দৃশ্যটিতে



দিকে আকৃষ্ট হয় তখনই আমরা কৌতুকহাস্যের জগতে ঢুকে পড়ি। যদি আমরা তারতুকের কথাগুলোই মনে রাখতাম তাহলে তার চরিত্রকে ট্রাজিক বা গম্ভীরত্বের নাটকের উপযুক্ত বলে ভাবতাম। কিন্তু যখন শুধু তার হাস্যভাব, চালচলন ও আকার ইত্যাদির দিকে আমরা নজর দিই সে আমাদের চোখে কৌতুককর চরিত্র হয়ে ওঠে। মনে করার চেষ্টা করুন তারতুফ্ কিতাবে যাকে চুকে চুকে বলে, "Laurent, serrez ma haire avec ma discipline" (লোরঁ, আমার পশুলোমের তৈরি অমৃতাপীর আচ্ছাদন আর আমার ওপর বর্ষিত এত অভিশাপ এক সঙ্গে আলমারিতে রেখে আয়।\*) তারতুফ্ জানে দোরিন্ (Dorine) আড়ি পেতে তার কথা শুনেছে, কিন্তু নিঃসন্দেহে বলা যায় যে দোরিনের অনুপস্থিতিতেও তারতুফ্ ঐ কথাগুলোই বলত। সে এমন কায়মনোবাক্যে এক ভণ্ড চরিত্রের ভূমিকায় নেমেছে যে পরিপূর্ণ আন্তরিকতার সঙ্গে সে ঐ ভূমিকায় অভিনয় করে চলেছে। এই উপায়ে, এবং শুধুমাত্র এই উপায়েই সে কৌতুকচরিত্র হিসেবে সফল হতে পারে। অত্যন্ত স্থূলভাবে যদি সে এই আন্তরিকতা না দেখাতো, যদি একজন প্রকৃত ভণ্ডের মানসিকতা তার না থাকতো, যদি বছদিনের অভ্যাসের ফলে এক কপট চরিত্রের ভাষা তার স্বাভাবিক বাচন-পদ্ধতি হয়ে না দাঁড়াতো তাহলে চরিত্র হিসেবে তারতুফ্ শুধুই ঘৃণ্য হোত, কারণ সে ক্ষেত্রে আমরা তার আচরণের পেছনে শুধু তার উদ্দেশ্য ও ইচ্ছার কথাই ভাবতাম। তাই আমাদের বুঝতে হবে কেন ক্রিয়াকলাপ (action) প্রকৃত কৌতুক নাটকের পক্ষে অপরিহার্য, অথচ প্রহসনের পক্ষে তা শুধু আবৃত্তিক উপাদানগুলির মধ্যে একটি। আমার বিশ্বাস কমেডি বা কৌতুক-নাটকে কোন চরিত্রকে প্রথমবার দর্শকদের সামনে হাজির করার জন্য আরও অনেক উপায় আছে, যেগুলির মধ্যে যে-কোন একটি ব্যবহার করা যেত। পরিস্থিতি আলাদা হলেও চরিত্রটি সে ক্ষেত্রেও একই মানসিকতার পরিচয় দিত। কিন্তু গম্ভীর (sérieux) নাটক সম্বন্ধে আমাদের উপলব্ধি অন্তরকম। সেখানে চরিত্র আর পরিস্থিতি একটা অবিচ্ছেদ্য সম্বন্ধে বাঁধা, কিংবা বলা যায় সেখানে ঘটনাবলী আর চরিত্র পরস্পরের পরিপূরক। তাই যে-কোন

নাটক যদি আমাদের কাছে অন্ত কোন কাহিনী সম্বন্ধে উপস্থাপিত হয় তার শিরোনাম এক হলেও, নাটক ও নাটকের স্বরূপ হবে একেবারে বস্তু।

তাই কৌতুকনাটকের কোন চরিত্র ভালো না মন্দ এ প্রশ্নটা বড় নয়, লক্ষণীয় ব্যাপার হোল চরিত্রটি যদি অসামাজিক হয় তাহলেই তার মধ্যে কৌতুকপ্রদ হবার উপাদান থাকবে। এখন বোঝা যাচ্ছে যে কোন ঘটনা বা পরিস্থিতির গুরুত্ব বা গাভীর্য কৌতুকনাটকের পক্ষে অপরিহার্য নয়; লঘু বা গুরু যে জাতেরই হোক পরিস্থিতিকে যদি আমাদের আবেগ বা অনুভূতি জাগাতে না দেওয়া হয় তা হলেই তা আমাদের কৌতুকবোধকে জাগাবার ক্ষমতা রাখে। একদিকে অভিনীত চরিত্রের অসামাজিকতা, অন্যপক্ষে দর্শকমনের আবেগহীনতা—এই দুটির পারস্পর্য হোল কৌতুকশৃঙ্গার অপরিহার্য শর্ত। এই দুটির মধ্যে তৃতীয় আর একটি শর্ত নিহিত আছে। যেটির অন্তর্গত এতক্ষণ বিশ্লেষণের চেষ্টা হয়েছে।

কৌতুকহাস্যের এই তৃতীয় শর্তটি হোল চরিত্রের যন্ত্রসদৃশ স্বয়ংক্রিয়তা (l'automatisme)। আমাদের এই অনুসন্ধানের শুরু থেকেই এই ধর্মটির দিকে পাঠকদের দৃষ্টি আকর্ষণের চেষ্টা চলেছে। যে জিনিসটা মানুষ বুদ্ধিবৈবেচনাহীন জড়যন্ত্রের মতো করে চলে তার চেয়ে হাস্যকর জিনিস আর হতে পারে না। মানুষের দোষের মধ্যে, এমন কি তার সঙ্গুণের মধ্যেও, সেই ব্যাপারটিই হাস্যকর যেটি তার নিজের অজ্ঞাতে অনিচ্ছাসত্ত্বেও তার কাজকর্ম ও হাবভাবে প্রকাশিত হয়ে তার চরিত্রের কোন দৃঢ়মূল বৈশিষ্ট্যকে রূপ দেয়—যেমন কোন অনিচ্ছাকৃত অন্তর্ভাব বা মুদ্রাদোষ, কিংবা অবচেতন মানস থেকে বেরিয়ে আসা কোন উক্তি। অজ্ঞমনস্কতা প্রায়শই হাস্যকর। একথাও বলা চলে যে এই অজ্ঞমনস্কতা যত গভীর হয়, তা তত বেশি রাজ্যীয় কৌতুকোদ্দীপক হয়ে দাঁড়ায়। যখন এই অজ্ঞমনস্কতা ক্রমবর্ধমান এবং নিয়মিত প্রকাশ পায় তখন তার চেয়ে হাস্যকর ব্যাপার আর দেখা যায় না—যেমন ডন কিহোটে (Don Quixote) অজ্ঞমনস্কতা এবং বাস্তব-জীবনের সঙ্গে সম্পর্কহীন মানসিকতা। ডন কিহোটে চরিত্রে নিখাদ হাস্য-

রসকে যেন তার উৎস থেকে টেনে বের করে আনা হয়েছে। অন্ত যে-কোন কৌতুকপ্রদ চরিত্রের কথা জানুন; যত সতর্কতার সঙ্গে আর সচেতনভাবেই সে কাজ করুক বা কথা বলুক, সে হাস্যকর হয়ে উঠবেই, যখন নিজের চরিত্রের কোন একটা দিক তার কাছে অজানা থাকবে, কিন্তু তার কথার ও কাজে তার অজান্তেই সেই দিকটা প্রকট হয়ে পড়বে। শুধু এই বৈশিষ্ট্যটি নিয়েই চরিত্রটি আমাদের কাছে হাসির হয়ে পড়বে। যে ধরনের কথাবার্তার মাধ্যমে চরিত্রের কোন দোষ একেবারে নয় হয়ে প্রকাশ হয়ে পড়ে তাই হোল সবচেয়ে গভীর হাস্যরসের স্রোতক। নিজের ঐ দোষটি সম্বন্ধে সজাগ থাকলে চরিত্রটি কি এইভাবে ধরা দেয়? অনেক ক্ষেত্রে দেখা যায় কৌতুককর কোন চরিত্র অপরের যে সব আচরণের নিন্দা আর সমালোচনা করছে, কিছুক্ষণ পরে নিজেই কাজকর্মে সেই স্বনির্মিত আচরণের পরাকাষ্ঠা দেখাচ্ছে। যেমন য: জুর্দ্যঁয়<sup>৩০</sup> (M. Jourdain) দর্শনশাস্ত্রের শিক্ষক ক্রোবরিপুর বিরুদ্ধে একটা স্থদীর্ঘ উপদেশ দেবার অব্যবহিত পরেই নিজেই রেগে আঙুন হন। আবার কাব্যপ্রেমিকদের লক্ষ করে অজ্ঞান বিদ্রূপবাণ নিক্ষেপ করার পরেই ভাদিউস<sup>৪০</sup> (Vadius) নিজের পকেট থেকে একটা কবিতা বের করেন। চরিত্রগুলির কাজ ও কথার মধ্যে এই গরমিল দেখানোর পেছনে নিজের সম্বন্ধে তাদের অজ্ঞতা ও অনবধানতাকে প্রকট করা ছাড়া আর কি উদ্দেশ্য থাকতে পারে? এসব ক্ষেত্রে চরিত্রটির নিজের সম্বন্ধে অজ্ঞতা আর তারই ফলে অন্তদের সম্বন্ধেও একই ধরনের সচেতনতার অভাব আমাদের কাছে খুব পরিষ্কার হয়ে পড়ে। ব্যাপারটিকে আরও একটু তলিয়ে দেখলে বোঝা যাবে আমরা যাকে অসামাজিকতা বলি এ-ধরনের অন্তরমনস্কতা তারই প্রকারভেদ মাত্র। মানুষের চরিত্রের সাম্প্রতিকতার মূল কারণ চারপাশের জগৎকে লক্ষ্য না করা এবং তাতে আগ্রহবোধ না করা। নিজের চরিত্র সম্বন্ধে ঔদাসীন্য ও অনবধানতাও এর পেছনে কাজ করে। কারণ প্রশ্ন হোল, মানুষ নিজেকে কোন আদর্শ অস্থায়ী এবং কেমন করে তৈরি করবে যদি সে নিজের আর তার প্রতিবেশীদের চরিত্র অস্থায়ীভাবে বদল না নেয়, আগ্রহবোধ না করে?

অনমনীয়তা, ব্যস্তিক বহুক্রিয়তা, অন্তরমনকতা আর অসামাজিকতা—এই বৈশিষ্ট্যগুলো অবিস্মৃতভাবে পরস্পরের সঙ্গে জড়িত এবং তাদের প্রত্যেকটি আবার এককভাবে কোন হাস্তকর চরিত্র সৃষ্টির উপাদান।

যেট কথ্য, হাঙ্গুকের ব্যক্তিত্ব নিয়ে চিন্তা করতে গিয়ে যদি একদিকে আমরা তার আবেগ ও অহুত্বপ্রবণ দিকটাকে আলাদা করি, দেখা যাবে তার ব্যক্তিত্বের বাকী অংশ যা কিছু জিনিস হাত্তোদীপক হয়ে দাঁড়াবে, আর সেই হাস্তকরতার ভীততা বা ক্ষীণতা নির্ভর করবে তার চরিত্রের ব্যস্তিক অনমনীয়তা বা জাডের অহুপাতের ওপর। এই বিশ্লেষণের প্রথম থেকেই এই চিন্তাগুলিকেই আমরা সূত্রবদ্ধ করছি (avons formulé)। এই সূত্রের প্রধান কতকগুলি দৃষ্টান্ত আমরা পরীক্ষা করে দেখেছি এবং এইমাত্র সেগুলিকে হাত্তরসের সূত্রনির্ণয়ের কাজে ব্যবহার করেছি। এবার আমরা রহস্যটিকে আরও একটু কাছ থেকে দেখার চেষ্টা করব, এবং দেখব যে বিভিন্ন শিল্পে হাত্তকোড়ক কিতাবে স্থান অধিকার করে তা বুঝতে এই সূত্রগুলি আমাদের সাহায্য করে।

এক অর্থে বলা যায় সব চরিত্রই হাত্তকর—বিশেষত ‘চরিত্র’ বলতে আমরা যখন হাঙ্গুকের সম্ভার মধ্যে বীধাধরা, তৈরি-অবস্থাতেই-পাওয়া (tout fait) বৈশিষ্ট্যগুলিকে বোঝাতে চাই—অর্থাৎ চরিত্রের সেই বহুসদৃশ, আবেগ-বিবেচনাহীন দিকটা, যা অহুক্ষণ দম-দেওয়া একটা বড়ির মতো নিজের থেকেই চলতে থাকে। বলতে পারেন এটা সেই জিনিস যার সাহায্যে আমরা অবিরাম নিজেদের অহুকরণ করে চলেছি। ঐ কারণেই আবার ঐ জিনিসটা আমাদের অন্তরেরও অহুকরণ করতে শেখায়। প্রত্যেকটি হাত্তকর চরিত্র যেমন একটা বিশেষ শ্রেণীর (un type) তেমনি কোন শ্রেণীর চরিত্রের সঙ্গে অন্ত কালের সাদৃশ্যের মধ্যেও হাত্তকর একটা কিছু আছে। কোন লোকের সঙ্গে দীর্ঘ বনিষ্ঠতা সত্ত্বেও তার মধ্যে কোড়কপ্রদ কোন বৈশিষ্ট্য আমরা আবিষ্কার করতে নাও পারি। কিন্তু ঘটনাক্রমে যদি কোন নাটক বা উপন্যাসের পাতার পাওয়া কোন চরিত্রের সঙ্গে তার তুলনা করার কারণ এসে যায় তাহলে অন্ততঃ বহু সময়ের অন্ত হলোও সে আমাদের হাসির

উদ্ভেদ করবে। অথচ উপভাস বা নাটকের চরিত্রটি হয়তো কোনমতেই হাস্যকর ব্যক্তিত্ব নয়। কিন্তু বাস্তবজীবনে আর একজনের তাঁর মতো হওয়ার মধ্যে কৌতুকের ব্যাপার আছে। অর্থাৎ আপন অনন্ত ব্যক্তিত্বের গণ্ডী থেকে দিক্‌ব্রান্ত হয়ে অল্প এক চরিত্রের মতো হওয়ার মধ্যে কৌতুকের কোন কারণ আছে। কোন ধরাবাঁধা, আগে থেকে তৈরি নকশার মধ্যে পড়ে যাওয়ারটাই হাস্যকর। সবচেয়ে বেশি হাসির ব্যাপার হয় যখন কোন চরিত্র স্বয়ং একটা শ্রেণীর এমন দৃষ্টান্ত হিসেবে বিবেচিত হয়, যাকে দেখে অন্তেরা তাদের ব্যক্তিত্বকে গড়ে তুলতে চায়—এ যেন কোন তৈরি ছাঁচের মধ্যে নিজেদের ফেলে দেওয়া। কোন ধরাবাঁধা পূর্বপরিকল্পিত চরিত্র হিসেবে ছাঁচের মধ্যে জমে যাওয়া।

তাই উচ্চ জাতের কৌতুকনাটকের ( de comédie haute ) উদ্দেশ্য সাধারণ কতকগুলো শ্রেণীর প্রতিনিধিস্থানীয় চরিত্র সৃষ্টি করা। একথা অনেকবার বলা হয়েছে। কিন্তু কথাটা আর একবার বলাতে দোষের কিছু নেই, কারণ এর চেয়ে ভালো লক্ষণ কৌতুকহাস্যের হতে পারে না। কিন্তু আমাদের একথা বলা ঠিক হবে না যে কৌতুকনাটক শুধু কতকগুলো সাধারণ বর্ণের চরিত্র সম্বন্ধে আমাদের অবহিত করে; সেই সঙ্গে আমাদের আরও বলতে হবে যে কৌতুকহাস্যই একমাত্র শিল্প যা সাধারণ বা সামান্ত মতাকে উদ্বাটন করতে চায়। তাই, যখন তার এই উদ্দেশ্যের উল্লেখ করা হয় তখনই তার প্রধান বৈশিষ্ট্যটি উল্লিখিত হয়ে যায় এবং বলে দেওয়া হয় যে অল্প আর কোন শিল্প এই উদ্দেশ্যটি সাধন করতে পারে না। কৌতুকহাস্যের আর কৌতুকসাহিত্যের মূল বৈশিষ্ট্য যে এইখানে তা প্রমাণ করতে হলে, এবং কৌতুকনাটক বা কমেডি যে এমিক থেকে ট্র্যাজেডির ঠিক বিপরীত তা দেখাতে হলে এই শিল্পের উন্নততর প্রকাশশক্তিগুলির লক্ষণও আলোচনা করতে হবে; তারপর ক্রমশ প্রহসন জাতীয় রচনার ক্ষেত্রে নেমে এসে আমরা বুঝতে পারব যে এই জাতীয় নাটক জীবন ও শিল্পের বাবামাঝি একটা সন্ধিস্থলে অবস্থিত, এবং আরও বুঝব যে বিষয়বস্তুর সামান্ততার (généralité) কারণে এই শিল্প অল্প যে কোন শিল্পমাহাত্ম্য

থেকে আলাদা। কিন্তু এত ব্যাপক আর বিভিন্নমুখী অনুসন্ধানে এখনই আমরা নামতে পারি না। তবু তার প্রধান রূপরেখা আর ধর্মভুলি নিয়ে আলোচনা আমাদের করতেই হবে—তা না করলে প্রহসনমূলক নাটকের অনন্ত বৈশিষ্ট্যগুলো সম্বন্ধে আমাদের কৌতুহলের অভাব পরিলক্ষিত হবে।

শিল্পের উদ্দেশ্য কি? যদি বাস্তব জগৎ মানুষের ইন্দ্রিয়বোধ আর চেতনার সঙ্গে সরাসরি সম্বন্ধ স্থাপন করতে পারত, যদি বস্তুজগতের সঙ্গে আমাদের আত্মার তাৎক্ষণিক আদান-প্রদান সম্ভবপর হোত তা হলে শিল্প জিনিসটাই হয় নিস্প্রয়োজন আর নিরর্থক হয়ে যেত, নয়তো আমরা সবাই শিল্পী হয়ে উঠতাম, কারণ সে ক্ষেত্রে অনুক্ষণ নিরবচ্ছিন্নভাবে প্রকৃতি আর চরম সত্যের সঙ্গে সঙ্গতি রেখে আমাদের সত্তা অনুরণিত হতে থাকত; আমাদের স্মৃতিশক্তির সহায়তায় আমাদের দৃষ্টি অননুকরণীয় আর মনো-মুগ্ধকর নানা দৃশ্য মহাপরিসরে খোদাই করত, মহাকাালের ললাটে মুদ্রিত দেখত; প্রাচীন মহাভাস্করদের তৈরি মূর্তির মতো নয়নাভিরাম সব মূর্তি মানুষের দেহের জীবন্ত মর্মরে অবিরাম আমরা প্রত্যক্ষ করতাম; আভ্যন্তর আত্মার বিরামহীন সুরলহরী আমাদের অন্তরের গভীরতম কর্ণকূহরে নিরন্তর ধ্বনিত হোত। আর সেই সঙ্গীত প্রায়ই আনন্দের হলেও মাঝে মাঝে তাতে বেদনার সুরমূর্ছনা শোনা যেত, তবু মানবমন তার দ্বারা অপার্থিব আনন্দের দ্বারায় ধৌত হয়ে শুদ্ধ হয়ে যেত। এই আনন্দের প্রাবন আমাদের ঘিরে রয়েছে এবং আমাদের হৃদয়ে নিহিত রয়েছে, তবুও আমরা তার সামান্যতম অংশও স্পষ্টভাবে উপলব্ধি করতে পারি না। প্রকৃতি ও মানুষের মধ্যে—না, আরও সঠিকভাবে বললে, মানুষের সত্তা ও মানুষের চেতনার মধ্যে—যেন একটা যবনিকার ব্যবধান সৃষ্টি হয়েছে। সাধারণ মানুষের সামনে এই যবনিকা খুবই ঘন আর অস্বচ্ছ, কিন্তু শিল্পী আর কবিদের কাছে এই অজ্ঞতার অন্তরাল অপেক্ষাকৃত পাতলা আর স্বচ্ছ। কিন্তু এই যবনিকা কার সৃষ্টি? কোন্ পরী বা মায়াবিনীর? বৈর না স্রীতি; কোন্ মানসিকতা এই যবনিকা সৃষ্টির পেছনে সক্রিয়? আমাদের জীবিত থাকতে হবে, আর জীবন দাবী করে যে আমাদের প্রয়োজনের সঙ্গে

সম্বন্ধের ভিত্তিতে জীবনের বাবতীয় ব্যাপারের তাৎপর্য আমাদের বুঝে নিতে হবে। জীবনের ধর্ম তৎপরতা আর সক্রিয়তা। জীবন মানে বাবতীয় বস্তু ও ঘটনার সম্বন্ধ থেকে শুধু আমাদের পাখি প্রয়োজনের উপাদানগুলো বেছে নিয়ে যথাযথ প্রতিক্রিয়ার সঙ্গে তাদের প্রতি সাড়া দেওয়া। বাকী অন্তসব প্রতিক্রিয়াকে অস্পষ্ট করে ফেলতে হবে, আমাদের কাছে তারা কারাহীন ছায়াবাজ হয়ে দাঁড়াবে। আমরা দৃষ্টিপাত করি আর তাকেই মনে করি দেখা, কান খুলে রাখি আর তাকেই মনে করি শোনা, নিজেকে বাইরে থেকে একটা মোটামুটি পরীক্ষা করে ভাবি নিজের অন্তরের গভীরতম প্রদেশ পর্যন্ত আমাদের জানা হয়ে গেছে। কিন্তু বহির্জগতের বস্তুকু অংশ আমরা দেখি বা শুনি তা শুধু আমাদের ইন্দ্রিয়ের দ্বারা বেছে নেওয়া সেই কটি জিনিস যেগুলি আমাদের ব্যবহারিক জীবনের আচার-আচরণ ও ক্রিয়াকলাপে সাহায্য করে। ব্যক্তির অন্তঃস্থল থেকে নিঃসৃত যে সামান্য জিনিস তার আপাত ব্যবহার আর বাইরের কাজকর্মে রূপায়িত হয় মাত্র সেইটুকুই তার আত্মোপলব্ধি, নিজের সম্বন্ধে তার জ্ঞান সেইটুকু মাত্র। তাই আমাদের প্রত্যেকের ইন্দ্রিয়বোধ ও চেতনা আসলে প্রকৃত এবং পূর্ণ মস্তিষ্কের একটা অতিসরলীকৃত এবং ব্যবহারিক জীবনের উপযোগী ধারণার চেয়ে বেশি কিছু নয়। আমাদের চারদিকের নানা ব্যাপার এবং আমার নিজের সম্বন্ধে তারা যে ধারণার সৃষ্টি করে তাতে আমাদের ঐহিক জীবনে উপযোগী ব্যাপারগুলো গুরুত্ব পাওয়ার ফলে জাগতিক দিক থেকে ‘অপ্রয়োজনীয়’ অন্ত বাবতীয় ব্যাপার প্রায় নিশ্চিহ্ন হয়ে যায়। আমাদের কর্মদ্বারা যে পথ ধরে বইতে থাকবে তাকে আগে থেকেই চিহ্নিত করে ফেলা হয়। আমাদের পূর্বসূরী মানুষরা যে পথ ধরে এগিয়ে গেছেন এ হোল সেই পথ। সমস্ত জিনিসকে এমনভাবে বিভিন্ন শ্রেণীতে বিভাজন করা হয়েছে যাতে তাদের দ্বারা মানুষ ‘উপকৃত’ হতে পারে। মানুষ এই বিভাজনকে বস্তুর গঠন আর রঙের চেয়ে অনেক বেশি গুরুত্ব দেয়। সম্বন্ধে সেই যে অন্তান্ত নিরন্তরের প্রাণীর চেয়ে মানুষ এ ব্যাপারে অনেক বেশি অগ্রসর। একটা নেকড়ে বাঘের চোখে একটা বেকশাবক আর একটা

ছাগলছানার মধ্যে কোন তফাৎ আছে বলে ভাবা যায় না। তার কাছে দুটোই সমানভাবে শিকারের জিনিস—একলাঞ্চে বাড়ে পড়ে মেরে ফেলার উদ্দেশ্যেই তৈরি। কিন্তু আমরা মানুষ, তাই আমাদের কাছে ভেড়া আর ছাগলের পার্থক্য খুব পরিষ্কার। কিন্তু দুটো ছাগলের মধ্যে, কিংবা দুটো ভেড়ার মধ্যে তফাৎটা কি আমরা অত সহজে ধরতে পারি? আমাদের সাংসারিক বা ঐহিক দিক থেকে লক্ষ করে প্রত্যেক বস্তু ও প্রাণীর মধ্যে লক্ষিত পার্থক্য ও বৈশিষ্ট্যের দ্বারা আমরা যদি ঐহিক জীবনে উপকৃত না হই, তা হলে ঐসব বৈশিষ্ট্য ও পারস্পরিক পার্থক্য আমাদের দৃষ্টি বা মন কোনটাকেই আকৃষ্ট করে না। এমন কি যখন তাদের বৈশিষ্ট্য আমরা লক্ষ করি, যেমন ব্যক্তিবিশেষকে অন্তদের থেকে আমরা আলাদা করে দেখি, তখন তাদের অনন্ততাই শুধু আমাদের দৃষ্টি আর মনে রেখাপাত করে না, অর্থাৎ তাদের আলাদা রূপ, রং আর গঠনের সংমিশ্রণই আমাদের লক্ষণীয় ব্যাপার হয় না, আমাদের লক্ষ্যের বিষয় হয় তাদের চেহারার শুধু সেই দু'একটা বৈশিষ্ট্য বাদের দ্বারা আমাদের ঐহিক প্রয়োজন সিদ্ধ হতে পারে।

অর্থাৎ আমরা প্রকৃত বা বাস্তব (actuel) জিনিসকে লক্ষ করি না; বেশিরভাগ সময় তাদের ওপর যে তত্ত্বা আঁটা থাকে তার মধ্যেই আমাদের লক্ষকে সীমিত রাখে। প্রয়োজনভিত্তিক আচরণের এই প্রবণতা ভাবার প্রভাবে আরও প্রকট হয়ে পড়ে। একমাত্র নামবাচক বা সংজ্ঞা-বাচক ক্ষেত্র ছাড়া, শব্দ বেশির ভাগ ক্ষেত্রেই বর্ণ বা মোটা ধাঁচের শ্রেণী-স্থচক। অতি সাধারণ ক্রিয়া-কলাপ আর সাধারণ বৈশিষ্ট্যস্থচক যে কোন শব্দ বস্তু ও দ্রষ্টা-মানুষের মধ্যে এক ধরনের ব্যবধান সৃষ্টি করে, যার দ্বারা বস্তুর আসল রূপটি আমাদের চেতনার বাইরে থেকে যায়। যে প্রয়োজন মেটাবার জন্য কোন বিশেষ শব্দের উদ্ভব হয়েছিল তার আড়ালে বস্তুর প্রকৃত রূপটি ঢাকা পড়ে যায়। শুধু বহির্জগতের বস্তুর ক্ষেত্রেই নয়, আমাদের মনের যে আভ্যন্তর, একান্ত এবং বিশেষ রূপ, তাও শব্দের এই সামান্তভীর (généralité) দরুন অজ্ঞানের অন্ধকারে আবৃত হয়। যখন আমরা ভালোবাসা বা ঘৃণা অনুভব করি, যখন উদ্ভাসিত বা বিষন্ন হই তখন



ঐ অসংখ্য রূপস্বায়ী অর্থভারে স্তম্ভ অমূল্যত্বগুলি গভীর চোতনা ও তার অমুরণন সমেত কি আমাদের চেতনায় পৌঁছয়? যদি পৌঁছত তা হলে আমরা সবাই ঔপন্যাসিক, কবি বা সঙ্গীতশিল্পী হয়ে উঠতাম। আসলে অধিকাংশক্ষেত্রে আমরা মানসিক অবস্থার বহিঃপ্রকাশকেই দেখি বা অনুভব করি। আমাদের বিভিন্ন আবেগ ও উপলব্ধির সামান্য বা নৈব্যক্তিক বা নিবিশেষ (impersonal) রূপটিই আমাদের চেতনায় মুদ্রিত হয় বা চোখে পড়ে—যে রূপটি ভাষা এক একটি পরিস্থিতি অনুযায়ী চিরকালের জন্য এক একটি বিশেষ রূপে মানুষের কাছে বেঁধে দিয়েছে। তাই আমাদের একান্ত আর অনন্ত সত্তার বৈশিষ্ট্যও আমাদের আগোচরে থেকে যায়। আমরা সামান্তবসিতা বা প্রতীক-শাসিত রাজ্যে ঘুরে বেড়াই; আমরা যেন কোন সময়ক্ষেত্রে উপস্থিত যেখানে দুটো পরস্পর-বিরোধী সৈন্তবাহিনী একে অপরের শক্তিকে প্রতিহত করার জন্য অমুক্ষণ প্রস্তুত। ঘটনা আর বাহ্য ক্রিয়াকলাপের আকর্ষণে প্রভাবিত আমরা প্রত্যেকে নিজ নিজ প্রয়োজন-সিদ্ধির ভাগিদে তারই দ্বারা নির্দিষ্ট যুদ্ধভূমিতে বদ্ধ থেকে এক মধ্যপারিসরে (une zone mitoyenne) অবস্থান করি, যার ফলে আমরা আমাদের স্বকীয় সত্তা আর স্বস্তর প্রকৃত রূপ এত দুই জগতেরই বাইরে থেকে যাই, দুটির মধ্যে কোনটিরই অন্তরে প্রবেশ করার সুযোগ বা সম্ভাবনা আমাদের থাকে না। তবুও, কখনও কখনও প্রকৃতিদেবী অল্পমনস্ক হয়ে এমন কিছু ব্যক্তিকে তুলে ধরেন যারা জীবনমঞ্চ সম্বন্ধে অপেক্ষাকৃত উদাসীন। গভীর অভিনিবেশ ও দার্শনিকোচিত মনন-প্রক্রিয়া থেকে উদ্ধৃত না হওয়ার ফলে তাঁদের এই ঔদাসীন্য যুক্তিসম্মত এবং দার্শনিকমূলত নয়—সেখানে থাকে একটা সহজ অনৌৎসুক্য, চেতনার যথোই নিহিত এক ধরনের নিলিপ্তি—বলা যায় যে নিলিপ্তভাবে নির্দোষ ও অপাপবিদ্ধ ভাবে এইসব মানুষের দর্শন, শ্রবণ ও চিন্তনের মধ্যে সক্রিয় হয়। যদি ঐ ঔদাসীন্য অবিস্মিত হোত, যদি এই সহজ বৈশিষ্ট্যের দ্বারা প্রভাবিত হয়ে আমরা কোন ক্রিয়াকাণ্ডে অংশ না নিত তা হলে তা এমন এক শিল্পীর সত্তা নিয়ে আল্পপ্রকাশ করত বা একই সঙ্গে বাবভীয় শিল্পবাধ্যনে প্রতিভার সমান উৎকর্ষ দেখাত কিংবা সমস্ত

শিল্পের বৈশিষ্ট্যকে একটি শিল্পের মধ্যে একান্ত করে দিত। সেই প্রতিভা সমস্ত বস্তুকে তাদের আদি ও অকৃত্রিম স্বকীয়তার মধ্যে দেখত; বস্তুর গঠন, বর্ণ আর শব্দ থেকে মনোজগতের সূক্ষ্মতম প্রতিক্রিয়া পর্যন্ত তার কাছে সমান স্বচ্ছতার সঙ্গে আত্মপ্রকাশ করত। কিন্তু প্রকৃতির কাছ থেকে এতটা দাবী করা যায় না। এমন কি আমাদের মধ্যে তিনি যে কিছু লোককে শিল্পী করেছেন, সেটাও কোন এক অপরিবর্তিত আকস্মিকতার ফল। তাঁদের জন্ত বিরাট রহস্যের একটা অংশের ওপর থেকে তিনি ঐ আবরণকে সরিয়েছেন মাত্র। এইসব শিল্পীদের ক্ষেত্রে শুধুমাত্র একদিকের উপলব্ধিকে জাগতিক প্রয়োজনের সঙ্গে সম্পর্কযুক্ত করতে তিনি ভুলে গেছেন। আর আমরা যেগুলিকে ইন্দ্রিয় (sens) বলি, যেহেতু সেগুলির প্রত্যেকটি কেবলমাত্র একদিকে প্রযুক্ত হতে পারে, শিল্পীও শুধু তাঁর একটি বিশেষ ইন্দ্রিয়ের মাধ্যমে শিল্পস্থিতিতে অনুপ্রাণিত হতে পারেন। এই কারণেই আদিতে বিভিন্ন শিল্পমাধ্যমের মধ্যে পার্থক্য ও বৈচিত্র্য আসে। ঠিক ঐ কারণেই এক ব্যক্তির প্রবণতাও অন্য আর এক ব্যক্তির প্রবণতার মধ্যে পার্থক্য সূচিত হয়। কারুর প্রবণতা বস্তুর রঙ আর রূপের দিকে। যেহেতু এক্ষেত্রে রঙকে রঙ হিসেবেই গুরুত্ব দেওয়া হয়, গঠনের স্বাতিরেই গঠন সমাদৃত হয়, এবং যেহেতু এইসব ক্ষেত্রে শিল্পীর আপন প্রয়োজনের চিন্তাকে বড় না করে রঙ ও গঠনকে তাদের নিজের জন্তই সমাদর করা হয়, বস্তুর বর্ণ ও গঠনের মাধ্যমে তাদের আভ্যন্তর স্বরূপকে শিল্পী প্রত্যক্ষ করতে পারেন। ক্রমশ দর্শকচেতনাতেও শিল্পী নিজের অনুভূত সত্যকে সঞ্চারিত করতে থাকেন— আমাদের প্রাথমিক প্রতিক্রিয়াতে বিহ্বলতা বা উপলব্ধির দুর্বলতা পরিলক্ষিত হওয়া সত্ত্বেও। বস্তুর বর্ণ ও আকৃতি সম্বন্ধে যে সংস্কারাচ্ছন্ন ধারণা দৃঢ়মূল থেকে আমাদের দৃষ্টি ও প্রকৃত জগতের মধ্যে আড়াল তৈরি করে অন্তত সাময়িকভাবে সে আড়ালটি শিল্পী আমাদের দৃষ্টিপথ থেকে সরিয়ে দেন। এইভাবে শিল্পী শিল্পের মহত্তম আদর্শকে রূপ দেন, প্রকৃতির যথার্থ রূপ আমাদের কাছে মেলে ধরেন। কেউ আবার নিজের মধ্যেই আত্মগোপন করেন। অনুভূতি বা আবেগ যে সব অগণ্য ঘটনা ও ক্রিয়াকলাপের মধ্যে

অনুভূতি বা আবেগ-এর বিহীনশক্তি। মানুষ যদি সব সময়ে তার স্বাভাবিক আবেগ-অনুভূতি প্রকাশ করত, যদি সামাজিক বা নৈতিক কোন নিয়ম তাকে নিয়ন্ত্রণে না রাখত, তাহলে মানুষ ও মানুষের মধ্যে অহরহ নানা আবেগের ক্ষুরণ আর বিক্ষোভ ঘটতে থাকত। কিন্তু সামাজিক উপযোগিতার ভাণ্ডারে আগে থেকেই ঐ সব বিক্ষোভের আশঙ্কা করে তাদের সংযত রাখতে হয়। সমাজে থাকতে হলে মানুষকে কিছু বিধি-নিষেধ মেনে চলতে হয়। আমাদের ঐহিক বার্থ আমাদের বা নির্দেশ দেয়, আমাদের বৃত্তিবোধ তাকেই আদেশের রূপ দেয়। কর্তব্যের আদান আসে, সেই আদান আমাদের মানতে হয়। এই বৈতশক্তির প্রভাবে আমাদের জীবনে অনিবার্যভাবে একটা নতুন অনুভূতি আর সংবেদনশীলতার বহিরাবরণ তৈরি হয় যেটা বেশির ভাগ মানুষের সাধারণ বৈশিষ্ট্য হয়ে দাঁড়ায়। যদি ব্যক্তি-চরিত্রে এই আবরণকে সরিয়ে ফেলার শক্তি না থাকে, তা হলে তা তার আত্মতন্ত্রী আবেগের উত্তাপকে নিস্তেজ করে দেয়। উত্তরোত্তর শান্ত ও স্থির সামাজিক পরিস্থিতির দিকে মানুষের মন্ব অঞ্চল নিশ্চিত অগ্রগতি এই বাহ্য আবরণকে ক্রমশ কঠিন আর স্থায়ী করে তুলেছে—ঠিক যেমন আমাদের এই পৃথিবী একটা ঠাণ্ডা আর কঠিন আবরণ দিয়ে তার অগ্নিময়, তরল, স্বাভাব্য অভ্যন্তরকে আবৃত করার প্রয়াসে দীর্ঘ সময় কাটিয়েছে। কিন্তু তবুও এখনও আগ্নেয়গিরির বিক্ষোভ আর অগ্ন্যুৎপাত ঘটে। আর পৌরাণিক নানা কাহিনী অনুসারে পৃথিবীর যদি প্রাণ থাকত, খুব সম্ভব যুগ্ম অবস্থার অতীতের আকস্মিক বিক্ষোভগুলোর স্মৃতি রোমন্থন করে আর বশ্র দেখে সে আনন্দ পেত, কারণ ঐ বিক্ষোভগুলির মাধ্যমেই সে তার হৃৎ আত্মতন্ত্রী সত্তাকে বাবে বাবে ফিরে পেয়ে তার আবাদ পেত। নাটকও আমাদের ঠিক অনুকূল আনন্দের আবাদনে সাহায্য করে। স্মৃতিবোধ আর সাধারণ সামাজিক প্রয়োজনের দ্বারা তৈরি শান্ত আর গত্যুগতিক জীবন-ধারণার আবরণের নিচে আমাদের ভেতরে এমন একটা জিনিস অবদমিত হয়ে আছে বা সৌভাগ্যবশত সব সময়ে বিক্ষোভে ফেটে না পড়লেও তার উর্ধ্বমুখী আত্মতন্ত্রী চাপ বাবে বাবে আমাদের অনুভব করতে হয়। নাটক

তাই ঐ অবদমিত প্রকৃতিকে রাখে রাখে সমাজের বিরুদ্ধে প্রতিশোধ দেবার সুযোগ দেয়। কখনও নাটক সোজাহুতি তার অতীতের দিকে এগোয়, মানুষের অন্তরের অন্তঃস্থল থেকে তার বাইরের শান্ত আবরণকে উৎক্লিষ্ট করে তোলার মতো ক্ষমতাসম্পন্ন কোন আবেগ সেখানে একটা সাধারণ উচ্ছ্বসী চাপ সৃষ্টি করে। এই চাপ কখনও আবার পাশের দিকে অগ্রসৃত হয়—সমনাময়িক নাটকে যেটা প্রায়ই দেখা যায়। এই জাতীয় নাটকে শিক্ষা দেবার এক ধরনের দক্ষতা বেশ চোখে পড়ে। সেখানে সমাজের নানা অসঙ্গতিকে প্রকট করে, সামাজিক বিধিনিষেধ আর নিয়ম-কানূনের পেছনে সক্রিয় কাপটা আর রক্ষণশীল মূল্যবোধকে অতিরঞ্জিত করে দেখানো হয়; এইভাবে শুধু বাইরের শক্ত আন্তরণটাকে খুলে ফেলে পরোক্ষভাবে এই সব নাটক ‘আভ্যন্তরীণ বাস্তবতার’ কাছাকাছি আমাদের ফিরিয়ে নিয়ে যেতে চায়। কিন্তু, সামাজিক রীতিনীতিকে দুর্বল করে, কিংবা মানুষের স্বাভাবিক প্রবণতাগুলিকে উজ্জীবিত করে নাটক যে একটিমাত্র উদ্দেশ্যকে পূরণ করতে চায় তাহোল মানুষের সম্ভার একটা গোপন বা স্থপ্ত অংশের মুক্তি আর উন্মীলন। এ হোল সেই গোপন অংশ থাকে চরিত্রের ট্রাজিক উপাদান বলা চলে। বাস্তবিক, রোমাঞ্চপূর্ণ কোন নাটকের অভিনয় দেখার পর আমাদের এই রকমের উপলব্ধিই হয়ে থাকে। নাটক সম্বন্ধে আমাদের আগ্রহ ও উদ্দীপনার কারণ হোল তা অল্প মানুষদের সম্বন্ধে আমাদের যা বলে তার থেকে বেশি অন্তর্দৃষ্টি দেয় আমাদের নিজেদের সম্বন্ধে। আমাদের মনের কন্দরে লুকিয়ে থাকা অজ্ঞান আবেগ আর অসুস্থতা, বাস্তবায়িত হবার জন্য উন্মুখ নানা কাজের অতৃপ্ত বাসনা নাটকের মাধ্যমে আমাদের মনে মুদ্রিত হয়। কখনও কখনও মনে হয় সুদূর অতীত থেকে নেমে আসা আমাদের হৃদয়ে স্থপ্ত স্নাতন বা আদি কোমল স্মৃতি নাটকের দৃশ্য আবার জীবন্ত করে তুলেছে—এইসব স্মৃতি আমাদের চেতনার বাটিতে এত দৃঢ়মূল অথচ আমাদের বর্তমান জীবনধারণ পদ্ধতি থেকে এতই বিবর্ত যে নাটক দেখার সময় আমাদের প্রাত্যহিক বাস্তবজীবনকে কিছুক্ষণের জন্য অবাস্তব, অপরিচিত আর প্রধাসর্ব

বলে মনে হয়—মনে হয় এই জীবনে অভ্যস্ত হবার ক্ষেত্রে নতুন করে আমাদের শিক্ষানবীশি করতে হবে। তাই, আমাদের আপাত আর বাস্তবপ্রয়োজন-ভিত্তিক ক্রিয়াকাণ্ডের স্তর ভেদ করে নাটক আমাদের সম্ভার গভীরতম স্তর থেকে একটা চরম বাস্তবতাবোধকে আগিয়ে তোলে, এবং একেত্রে নাটকের উদ্দেশ্য আর অন্ত যে-কোন শিল্পের চরম উদ্দেশ্য অভিন্ন।

এর থেকেই প্রমাণিত হয় যে সব সময়েই শিল্পের লক্ষ্য 'বিশেষ' বা 'ব্যক্তি'র রূপায়ণ। চিত্রশিল্পী কোন বিশেষ স্থানে, বিশেষ মুহূর্তে, বিশেষ দিনে আর বিশেষ রঙে বা দেখেছেন এবং আর কোনদিন বা দেখার আশা না রাখেন তাকেই বৃত্ত করে তোলার চেষ্টা করেন। কবিও তাঁর একান্ত নিজের এমন একটা মানসিক প্রতিক্রিয়া নিয়ে গীতিকবিতা লেখেন বা হয়তো আর কোনদিন তাঁর স্বপ্নজীবনকে উন্মোচিত করবে না। নাট্যকারও তেমনি আমাদের সামনে উদ্ঘাটিত করেন কোন বিশেষ ব্যক্তির আত্মার ইতিহাস—অমুত্মিত আর ঘটনার স্রোত দিয়ে বোনা এমন একটা জীবন্ত পট, যা একবার রাজ ঘটেছে, দ্বিতীয়বার ঘটান কোন সম্ভাবনা যার নেই। অবশ্যই এইসব মনোভাব আর অমুত্মতির সাধারণ নামকরণ হতে পারে, কিন্তু অন্ত কোন চরিত্র বা সম্ভার আধারে তারা একেবারে অবিকল একই রূপ কোনমতেই নিতে পারবে না। তারা 'ব্যক্তি' বা 'চরিত্রবিশেষ' রূপায়িত হয়েছে। শুধুমাত্র এই অনন্ততার ভিত্তিতেই নাটক শিল্প হয়ে ওঠে। প্রকৃতপক্ষে সামান্ততা (généralité), প্রতীকধর্মিতা এবং শ্রেণী-বৈশিষ্ট্য প্রভৃতি ধর্ম আমাদের নিত্যনৈমিত্তিক চেতনার অংশ, জীবনপথের অপরিহার্য পাথর। তাই, এ-ব্যাপারে ভ্রান্তি, প্রমাদ বা ভুলবোকাবুকের অবকাশ কোথায়?

ভ্রান্তির কারণ হোল দুটো একেবারে আলাদা জিনিসের একটিকে অপরটির বিকল্প বলে ধরার প্রবণতা: বস্তুর সামান্ততা এবং বস্তু সম্বন্ধে আমাদের গতানুগতিক ধারণা। কোন মানসিক ভাবকে সাধারণত সত্য বলে ধরা হলেই প্রমাণ হয় না যে সেই ভাবটি কোন সর্বজনীন অমুত্মতি। হ্যামলেটের চেয়ে অন্য আর কোন বিশেষ চরিত্র বঙ্গনা করা কঠিন। কোন কোন ব্যাপারে

অন্ত অনেক চরিত্রের সঙ্গে তার সাদৃশ্য থাকলেও শুধু ঐ সাদৃশ্যগুলোর জন্য হ্যামলেটের চরিত্র আমাদের আগ্রহ বা ঔৎসুক্যের উদ্দেশ্য করে না। তবুও সকলে চরিত্রটিকে জীবন্ত বলে সমাদর করেছে। অসম্ভব অনেক শিল্পকীর্তি সম্বন্ধেও ঐ একই কথা বলা যায়। প্রতিটি শিল্পকীর্তি অনন্ত, কিন্তু তাতে প্রতিভার স্পর্শ থাকলে তা সারা মানবসমাজের দ্বারা স্বীকৃত আর সমাদৃত হবেই। কিন্তু কেন লোকে এইসব শিল্পকর্মকে এত আদরের সঙ্গে গ্রহণ করে? আর আপন শ্রেণীর মধ্যে কোন শিল্পকীর্তি যদি অনন্ত বা একান্ত হয়, কোন্ লক্ষণ তার সত্যতা সূচিত করে? আমার বিশ্বাস সাধারণ জাগতিক ও সামাজিক সংস্কার থেকে মনকে যতটা মুক্ত রেখে যতটা আন্তরিকতার সঙ্গে আমরা চেষ্টা করব শিল্পের সত্যতা আমরা ঠিক ততটাই উপলব্ধি করতে পারব। এই আন্তরিকতা সংক্রমক (communicatif)। শিল্পী নিজে যা দেখেছেন আর উপলব্ধি করেছেন আমরা কখনই ঠিক তা দেখতে বা উপলব্ধি করতে পারব না, অবিকল সেই রূপে তো নয়ই। কিন্তু শিল্পী নিজে যদি আত্মসত্তরীণ সত্যকে দেখে থাকেন, তাহলে সংস্কার আর গতানুগতিকতার আবরণ সরিয়ে দৃষ্ট সত্যকে তুলে ধরার জন্য তিনি তাঁর কাজে যে প্রয়াস দেখিয়েছেন তা আমাদের মনকে আকৃষ্ট আর প্রভাবিত করবেই। শিল্পীর কীর্তি আদর্শ হিসেবে আমাদের নতুন শিক্ষা দেয়। শিল্প থেকে পাওয়া শিক্ষার উপযোগিতা শিল্পসৃষ্টির পেছনে সক্রিয় আন্তরিকতা ও অনুপ্রেরণার সঠিক মান নির্ণয় করে। তাই সত্যের ভেতরে একটা সুদৃঢ় প্রত্যয়ের শক্তি সব সময়ে কাজ করে। এই সত্য শুধু শিল্পীর নিজের দৃঢ় বিশ্বাসকে জন্ম দেওয়ার ক্ষমতা নয়, অপরকে সেই বিশ্বাসে দীক্ষিত করার ক্ষমতাও রাখে এবং শিল্পের সত্যতা উপলব্ধি করতে এই গুণটি আমাদের সাহায্য করে। স্বল্পীয় শিল্প যত বেশি সহং, তার মধ্যে নিহিত শিল্পীর দ্বারা উপলব্ধ সত্য যত বেশি গভীর, সেই শিল্পকে রূপ দেওয়া যেমন তত বেশি সময়সাপেক্ষ, দর্শকচেতনার ওপর তার প্রভাবও তত ব্যাপক, স্থায়ী ও সর্বজনীন হবার সম্ভাবনা। তাই যে কোন শিল্পকীর্তির সর্বজনীনতা নির্ভর করে রসিকমনে তার প্রভাবের ওপর।

কৌতুকহাস্যের লক্ষ্য কিন্তু একেবারে আলাদা। এখানে শিল্পের বৈশিষ্ট্য সানাত্ত বা সাধারণ মানুষী-ধর্মের প্রতিকলন। কৌতুকনাটক বা প্রহসনে তুলে ধরা চরিত্রগুলোর সঙ্গে আগে থেকেই আমাদের জানাশোনা, ভবিষ্যতেও তাদের সঙ্গে আবার আমাদের দেখা হবে। মানুষে মানুষে সাদৃশ্যকে নিয়েই প্রহসন গড়ে ওঠে। প্রহসনের একটা লক্ষ্য বিভিন্ন মানুষের শ্রেণী-বৈশিষ্ট্যকে দর্শকদের সামনে তুলে ধরা। অবশ্য দরকার হলে সম্পূর্ণ নতুন ধাঁচের চরিত্রসৃষ্টিতেও প্রহসন অক্ষম নয়; এ ব্যাপারে অল্পসব শিল্প থেকে প্রহসন আর কৌতুকনাটক আলাদা, প্রায় বিপরীতধর্মী।

কিছু কিছু কালজয়ী কৌতুকনাটকের নামগুলি খুবই তাৎপর্যপূর্ণ। *Le Misanthrope* (মানববিদ্বেষী),<sup>১১</sup> *L'Avare* (কুপণ বা লোভী), *Le Joueur* (কুয়াড়ি), *Le Distract*<sup>১২</sup> (আনমনা) ইত্যাদি। এগুলির কোনটাই ব্যক্তিবিশেষের নাম নয়, সবগুলিই মানুষের স্বভাববোধক বা শ্রেণীসূচক। কোন চরিত্রের সংজ্ঞাসূচক নামও যদি কোন প্রহসন বা কৌতুকনাটকের শিরোনাম হিসাবে ব্যবহার করা হয়, তা অবিলম্বে বিষয়বস্তুর ভারে গৌণ হয়ে ঢাকা পড়ে যায়—সাধারণ ও সমানধর্মী বিশেষের আড়ালে লুকিয়ে পড়ে। আমরা তখন বলি 'একটা তারতুফ', কখনও কিছু বলি না 'একজন আইমিপুস', 'এক হ্যামলেট', কিংবা 'জৈনেকা কেত্রা'।

উল্লেখ করতে হয়, বিরোগাত্ত বা ট্রাজিক নাটকের রচয়িতার মনে কখনও নাটকের প্রধান চরিত্রকে ঘিরে থাকা এমন সব গৌণ চরিত্রের কথা মনে আসে না। তাদের ঐ নায়কের চরিত্রের সরলীকৃত সংস্করণ বলে মনে হতে পারে। ট্রাজিক নাটকের নায়ক তাঁর জগতে অনন্ত ও অদ্বিতীয়। হয়তো তাঁকে অল্পসরণ করা যেতে পারে, কিন্তু তা করলে জ্ঞানভ্রম বা আমাদের অজ্ঞাতেই আমরা ট্রাজেডির জগৎ থেকে প্রহসনের চৌহদ্দিতে ঢুকে পড়ব। বিরোগাত্ত নাটকে অল্প আর কেউ তার নায়কের মতো নয়, কারণ নায়ক নিজে অল্প আর কারুর মতো নয়। বিপরীত পক্ষে, এটা লক্ষ্য করার বিষয় যে একটা সহজ বাসনা প্রহসন রচয়িতাকে তাঁর নাটকের মূখ্য

চরিত্রকে বিরে এমন সব গৌণ চরিত্রের আবর্তন দেখাতে প্রবৃত্ত করে যাঁদের মধ্যে একই জাতের কতকগুলি সাধারণ ধর্ম বা বৈশিষ্ট্যের প্রভাব কার্যকর। অনেক কৌতুকনাটকের শিরোনামা হিসেবে কোন বিশেষত্বের বহুবচন বা কোন সমষ্টিবাচক বিশেষ্যকে ব্যবহৃত হতে দেখা যায় : *Les Femmes Savantes* ( বিদ্বানী মহিলাবৃন্দ ) *Precieuses Ridicules* ( হাস্যকর পণ্ডিতস্বস্তার দল ) ইত্যাদি নাটক মকের ওপর বিভিন্ন গোষ্ঠীর হলেও মূলত একই শ্রেণীর একাধিক চরিত্রকে বিচিত্র সব পরিস্থিতির মধ্যে উপস্থাপিত করে। কৌতুকনাটকের এই প্রবণতা খৃষ্টিয়ে দেখার মতো। সম্ভবত নাট্যকাররা মানসিক রোগের চিকিৎসকদের দ্বারা সম্প্রতি আবিষ্কৃত একটা তত্ত্বের কথা জেনেছেন—এই তত্ত্ব বলে যে কোন বিশেষ শ্রেণীর বাত্বিকগ্রস্ত মানুষ একটা অদৃশ্য আকর্ষণের ফলে পরস্পরের সান্নিধ্য কামনা করে। এর আগে আমরা দেখিয়েছি যে ঠিক মানসিক রোগগ্রস্ত হয়েও কৌতুককর চরিত্রগুলো কোন কোন ব্যাপারে ভীষণ অন্তমনস্ক এবং তাদের এই অন্তমনস্কতা ক্রমশ বেড়ে উঠে সহজেই মনোবিকারে পরিণত হতে পারে। তা ছাড়াও অন্ত আর একটা ব্যাপার আছে। যে সব চরিত্রের কাজকর্মে একই জিনিসের পুনরাবৃত্তি ঘটে তাদের সৃষ্টি করাই যদি কৌতুকহাস্য রচয়িতার উদ্দেশ্য হয়, তা হলে ঐ ধরনের অনেক চরিত্র সৃষ্টি না করে তিনি আর কোন উপায়ে ঐ উদ্দেশ্য পূর্ণ করবেন ? প্রকৃতিবিস্তারী (le naturaliste) প্রজাতির (de l'espèce) লক্ষণ বোঝাবার জন্য ঠিক ঐ পদ্ধতি ব্যবহার করেন। তিনি প্রতিটি প্রজাতির বিভিন্ন গোষ্ঠীর গণনা আর বর্ণনা করেন।

ট্যান্ডেডি আর প্রহসনের মধ্যে এই মূল পার্থক্য—অর্থাৎ প্রথমটি ব্যক্তিবিশেষকেন্দ্রিক আর দ্বিতীয়টি শ্রেণীতিস্তিক—অন্ত আর এক পদ্ধতিতে জ্ঞান পায়। কোন নাটকের প্রথম দৃশ্যভাগেই এর সূচনা দেখা যায়। প্রথম থেকেই দুটো একেবারে বিপরীতধর্মী চরিত্রাদ্বয়-পদ্ধতির ব্যবহারেই এই পার্থক্য প্রকট হয়ে ওঠে।

গুনতে সবিরোধী হলেও বলতে হয় যে ট্যান্ডেডির স্রষ্টার কাজে মায়ক



ছাড়া অল্প চরিত্রগুলির মধ্যে গভীর বিশ্লেষণ বা অনুশীলনের দরকার করে না। সত্যিই, অনেক প্রতিভাবান কবিকে আমরা খুব শান্তিপূর্ণ অবকাশ ও নিকরবেগ জীবন কাটাতে দেখেছি; তাঁদের রচিত কাব্যে তাঁরা যে প্রশস্ততার আবেগ-অনুভূতির বিস্তারিত জীবন্ত ভাবে এঁকেছেন তাঁদের ব্যক্তিগত জীবনে তার অভিজ্ঞতাই হয়তো নেই। কিন্তু যদি ধরে নেওয়া যায় যে ঐসব অভিজ্ঞতা তাঁদের ব্যক্তিগত জীবনে যথার্থই এসেছিল, সেই সঙ্গে একথা মনে করা যায় না যে তাঁরা তাঁদের সৃষ্টিকর্মে ঐ অভিজ্ঞতালোকে কাজে লাগাতে পারতেন। কবির লেখার যে গভীর অনুভূতি প্রকাশ পায় বা তাঁর সৃষ্ট চরিত্রের মধ্যে যে মানসিক দ্বন্দ্বের ছবি আমরা দেখি তাই আসলে আমাদের আগ্রহ ও কৌতূহল জাগায়। ঐ অন্তর্দৃষ্টি শুধু বাহ্য ঘটনার অভিজ্ঞতা থেকে আহরণ করা যায় না। আমাদের মধ্যে কাকুর মনের গভীরে কি আছে তা অন্তের পক্ষে জানা বেশ কঠিন। কতকগুলো আবেগ অনুভূতি ছাড়া বাইরে থেকে আর কিছু আমরা দেখতে পাই না। বহিঃপ্রকাশিত এই সব আবেগের ব্যাখ্যা করতে গিয়ে আমরা আশ্চর্য্য আমাদের ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতার সাহায্য নিই এবং সব সময়েই এই সব ব্যাখ্যার মধ্যে খুঁত থেকে যায়। তাই সেখানে আমাদের ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতাটাই প্রাধান্য পায়, আমাদের আপন সত্তা ছাড়া অল্প আর কিছুর সঙ্গে আমরা প্রকৃতপক্ষে একাত্ম হতে পারি না, এমন কি তাও করতে পারি কিনা সেটাও তর্কসাশ্রয়। এর দ্বারা কি প্রমাণিত হয় যে কবি বা কিছুর ছবি আঁকেন তার সবই তিনি আপন জীবনের অভিজ্ঞতা থেকে পেয়েছেন এবং তাঁর সৃষ্ট প্রতিটি চরিত্রের আন্তর জীবন তিনি নিজের অন্তরের মধ্যে দেখেছেন? কবির জীবনকাহিনী কিন্তু এ-ধরনের সিদ্ধান্তের বিপক্ষে সাক্ষ্য দেয়। একই মানুষ কিতাবে ম্যাকবেথ, হ্যামলেট, ওথেলো, রাজা লিয়ার এবং আরও বহু চরিত্র হতে পারেন? আমরা প্রত্যেকে যে-ব্যক্তির অধিকারী এবং অল্প যে-সব ব্যক্তিত্ব বা সত্তা আমরা পেলেও পেতে পারতাম তার মধ্যে তফাৎটা কোথায় তা বোঝা দরকার। আমাদের প্রত্যেকের চরিত্র এমন একটা মনোনয়নের (choix) ফল যেটাকে সব সময়

আমরা নবীকরণ করতে বাধ্য হচ্ছি। মনে হয় আমাদের জীবনধারণের পথে নানা সন্ধিপথ আছে, যেখানে পৌঁছে আমরা নতুন কোন পথ ধরতে পারতাম, যদিও মনোনীত পথটি ছাড়া অন্য কোন পথ ধরে চলা আমাদের কারুর পক্ষেই আর সম্ভব নয়, তবুও চলার পথে অন্য অনেক বিকল্প পথের অস্তিত্ব সম্বন্ধে আমরা সচেতন হই। কবিপ্রতিভার অপরিহার্য বৈশিষ্ট্য হোল জীবনের মনোনীত পথে চলতে চলতে অস্পষ্টভাবে বা অসম্পূর্ণ দেখা, কিংবা পেছনে ফেলে আসা পথে মনে মনে ফিরে গিয়ে কল্পনার সাহায্যে সেই পথের শেষ পর্যন্ত বাওয়ার ক্ষমতা। নিশ্চয়ই শেক্সপীর নিজের হ্যামলেট, ম্যাকবেথ বা ওথেলো—এঁদের কারুর মতোই ছিলেন না, তবুও এই চরিত্রগুলির মধ্যে যে কোন একজনের জীবনের অভিস্রুতা আর পরিস্থিতির তিনি যদি মুখোমুখি হতেন তা হলে তাঁর জীবনেও পরিস্থিতি ও তাঁর মানসিক প্রতিক্রিয়ার মধ্যে সংঘাতের ফলে অসুস্থরূপ বিক্ষোভসদৃশ ঘটনার সৃষ্টি হতে পারত। কারণ, কবির নিজের অসুস্থতা ও প্রতিক্রিয়ার সমর্থন ছাড়া ঐ ধরনের নানা আবেগময় পরিস্থিতি নাটকে সৃষ্টি হতে পারত না। নাটকের 'fool' বা বিদূষকের পোষাক যেমন নানা রঙের কাপড়ের টুকরো জুড়ে তৈরি হয়, তেমনি ট্র্যাজেডির নায়কের চরিত্র সৃষ্টি করতে গিয়ে নাট্যকার যদি জীবনপথের ডাইনে আর বাঁয়ে দেখা বিভিন্ন বিক্ষিপ্ত ঘটনাকে জোড়া-তালি দেওয়ার শৈলী অনুসরণ করেন বলে আমরা ভাবি, তা হলে কবি-প্রতিভা সম্বন্ধে আমাদের ভুল ধারণা হবে। জীবনকে নতুন করে গড়া যায় না; তাকে ভালো করে লক্ষ করে, অনুশীলন করে, নতুন করে সৃষ্টি করতে হয়। সাধারণ মানুষের চেয়ে প্রতিভাধর কবি জীবন সম্বন্ধে পূর্ণতর ধারণার অধিকারী। কবির তৈরি চরিত্রগুলি যে জীবন সম্বন্ধে আমাদের জীবন্ত ধারণা দেয় তার কারণ কবি নিজেকে নানা রূপে, বিভিন্ন সব পরিস্থিতির মধ্যে ব্যাঙ করতে পারেন, আপন সত্তাকে বিভিন্ন পরিস্থিতির অংশীদার করেন এবং নিজের অন্তরের গভীরতম প্রদেশ থেকে সাধারণ মানুষের অগোচর নানা বর্ণনাত্মক ভূলে আনেন, এবং এই কাজ করতে তিনি এমন এক শক্তিশালী অন্তর্দৃষ্টি ব্যবহার করেন যার সাহায্যে বাস্তব জগৎ

থেকেও তিনি সম্ভাবনাপূর্ণ ঘটনা ও চরিত্রকে চিনে বের করতে সক্ষম হন এবং প্রকৃতি তাঁর মনে যে-ব্যাপারের শুধু একটা বহির্দেখ বা বস্তু এঁকে দিয়েছে তাকে তিনি একটা নিখুঁত আর সম্পূর্ণ শিল্পকর্মের রূপ দেন।

কিন্তু প্রহসন বা কৌতুকনাট্যের উদ্ভব এর একেবারে বিপরীতদিক পর্ববেক্ষণ পদ্ধতি থেকে। বস্তুর বহির্দের রূপায়ণের উদ্দেশ্যে প্রহসন শ্রষ্টার পর্ববেক্ষণ ক্ষমতা প্রযুক্ত হয়। মানবচরিত্রের কৌতুককর বিভিন্ন বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে কোন নাট্যকার যত কৌতুহলীই হোন না কেন, আমার ধারণা সেখানে তিনি নিজের চারিত্রিক বৈশিষ্ট্যের অনুরূপ গুণগুলি খুঁজতে সচেষ্ট হবেন না। তা ছাড়া, চেষ্টা করেও আপন চরিত্রের হাস্যকর দিকগুলি বা খুঁতগুলো তিনি ধরতে পারবেন না, কারণ আমাদের প্রত্যেকের চরিত্রের যে বিশেষত্বগুলো আমাদের নিজের চেতনার বা জ্ঞানের বাইরে থেকে যায় একমাত্র সেইগুলিই অপরের চোখে আমাদের হাস্যাস্পদ করে তোলে। তাই কৌতুকনাট্যের শ্রষ্টার পর্ববেক্ষণ শক্তি অপরের চরিত্রের ত্রুটিনিরূপণে প্রযুক্ত হতে বাধ্য। আবার এই কারণেই এই পর্ববেক্ষণ ক্ষমতার দ্বারা পাওয়া তথ্য একটা সামান্ততা বা সর্বজনীনতা পায়, কিন্তু নিজের প্রতি প্রযুক্ত হলে যেটা আর থাকে না। মানুষের সমাজজীবনের আপাত ব্যবহারিক জগৎ নিয়ে ব্যস্ত থাকার ফলে, কৌতুকনাট্যকারের পর্ববেক্ষণক্ষমতা মানুষের সম্ভার অন্তঃস্থলে ঢুকতে পারে না, কারণ পরস্পরের সান্নিধ্যে আসার ফলে মানুষ মানুষের চরিত্রের যে সাদৃশ্যগুলি দেখতে পায় সেগুলিকে উপাদান হিসেবে ব্যবহার করেই এই সৃষ্টিকর্মতা প্রহসন সৃষ্টির কাজে লিপ্ত হয়। তার চেয়ে বেশি গভীরে প্রহসন ঢুকতে পারে না। আরও গভীরে যেতে পারলেও সে যেতে চাইবে না, কারণ তাতে তার অভীষ্ট সিদ্ধ হবে না। মানুষের সম্ভার অতি গভীরে প্রবেশ করে তার বাইরের আচরণ ও ব্যবহারবিধির পেছনে নিহিত কারণগুলির অতুসন্ধান করার মানেই হবে তার আচরণের মধ্যে বাবস্তীর হাস্যকর ব্যাপারকে বিপদে ফেলা এবং শেষ পর্যন্ত তাদের বিসর্জন দেওয়া। আমাদের হাসির স্রোতকে বাঁচিয়ে রাখতে গেলে আমাদের সম্ভার বাঁকাবাঁকি কোথাও তার উৎস খুঁজতে হয়। এর দ্বারা পাওয়া প্রতিক্রিয়ার

যথ্যে একটা সর্বজনীন গড় (moyen) বা সর্বগ্রাহ্য সূত্র পাওয়া যায়। তার কলে সাধারণ মানুষের কতকগুলো ধর্ম আমাদের সামনে তুলে ধরা হয়। বাস্তবীয় গড় নির্ণয়ের মতো এখানেও বিভিন্ন পরিস্থিতিতে ছড়ানো তথ্যের (donnés esparses) সাহায্য নিয়ে, সমগোত্রীয় বিভিন্ন ঘটনাকে তুলনা করে তার থেকে সার সংগ্রহ করতে হয়—এক কথায় যে সমীকরণ (généralisation) এবং আবশ্যন (abstraction) পদ্ধতির সাহায্যে পদার্থবিজ্ঞানী নানা তথ্যের বিশ্লেষণ করে তাদের বিভিন্ন শ্রেণীতে সাজান তারই অনুরূপ একটা পদ্ধতি কৌতুকনাটকের লেখককেও অনুসরণ করতে হয়। মূলত বিভিন্ন আরোহী (inductif) প্রথাভিত্তিক বিজ্ঞানে ব্যবহৃত পদ্ধতি এবং তাদের উদ্দেশ্যের সঙ্গে হাস্যকৌতুকের বিশেষ মিল লক্ষ্য করার মতো। এখানেও ঘটনা ও চরিত্রের পর্যবেক্ষণ এবং অনুশীলনের কাজ তাদের বহিরক্ষেপে সীমিত, এবং তার থেকে পাওয়া ফল সবক্ষেত্রেই সাধারণ বা গড়।

সুতরাং অনুসন্ধানের পথে আমরা যে দৈর্ঘ্য সিদ্ধান্তে পৌঁছেছিলাম, একটু ঘোরা পথে (par un long détour) আমরা সেইখানেই ফিরে এসেছি। একদিকে, অজ্ঞমনস্কতা বা অনবধানতার সঙ্গে সাদৃশ্যযুক্ত একটা মানসিক অবস্থায় না থাকলে কোন লোকই হাস্যকর নন—এই অজ্ঞমনস্কতা তাঁর সন্তা বা অবয়বের অংশ না হয়েও কোন পরাশ্রয়ী কীট বা জীবের মতো তাঁর ওপর ভর্য করে থাকে, এবং এই কারণেই এই মানসিক ক্রটি বাইরে থেকে লক্ষণীয় এবং শেষ পর্যন্ত সংশোধনীয়ও বটে। অল্প পক্ষে, যেহেতু কৌতুকহাস্যের চরম উদ্দেশ্য মনুষ্যচরিত্র কিংবা সমাজদেহের বিভিন্ন ক্রটির সংশোধন করা, এই শোধনমূলক শিক্ষা যত বেশি সংখ্যক মানুষের কাছে পৌঁছে দেওয়া যায় ততই তার সার্থকতা। এই কারণেই কৌতুকহাস্য ‘সামান্য’ বা ‘গড়’-এর ভিত্তিতে ব্যক্তি বা সমাজের ক্রটিগুলি পর্যবেক্ষণ করে। মানুষের চরিত্রের এমন কতকগুলি মুদ্রাদোষ কৌতুকহাস্য বেছে নেয় যেগুলির নানা-ভাবে পুনরাবৃত্তি হতে পারে, এবং সেইজন্যই ঐ দোষগুলি কোন ব্যক্তি বা চরিত্রবিশেষের সঙ্গে অবিচ্ছেদ্যভাবে যুক্ত থাকে না, বলা যেতে পারে যেগুলির যথ্যে একরকমের “সাধারণ অসাধারণত্ব” (singularités com-

বাঁচিয়ে রাখার জন্য যে বন্ধ ও চেষ্টা করা হয় তা সবচেয়ে অবাস্তব চরিত্রের, অথচ সেই বন্ধকেই সবচেয়ে স্বাধীন কৃতজ্ঞতার সঙ্গে মাহুস গ্রহণ করে। এই আত্মজ্ঞা ঠিক কোন অপরাধ বা পাপ নয়, কিন্তু বাবতীর দোষ আর পাপ এরই পরিমণ্ডলে আকৃষ্ট হয়, আর সেগুলি যত বেশি হৃদয় আর কৃত্রিম রূপ নেয় ততই কেন্দ্রীয় দোষটিকে অর্থাৎ আত্মজ্ঞাকে তুই করার উপায় হয়ে দাঁড়ায়। আত্মজ্ঞা জিনিসটি আত্মকেন্দ্রিকতার চেয়ে ব্যাপকতর ভাবে আমাদের চরিত্রের মধ্যে নিহিত কারণ তা 'অন্তের-হৃদয়ে-আমি-প্রজ্ঞা-জাগাচ্ছি' এই মনোভাবের ওপর প্রতিষ্ঠিত আত্মবিশ্বাসের একটা সামাজিক রূপ। আত্মকেন্দ্রিকতারূপ দোষটি অনেক সময় চরিত্র বা স্বভাবের দ্বারা সংশোধিত হতে পারে, কিন্তু আত্মপ্রতিমান জয় করতে গেলে দরকার হয় আত্মসমীকার। যদি বিনয়রূপ গুণটিকে আমরা কাপুরুষতার নামান্তর বলে না ভাবি, তা হলে দেখা যাবে যে এই গুণটি আয়ত্ত করা মাহুসের পক্ষে সহজ নয়। কাপুরুষতা যে আত্মজ্ঞারই সমগোষ্ঠীয় কোন বৈশিষ্ট্য আমরা সাধারণত তা বুঝি না। কিন্তু বথার্থ বিনয় আত্মপ্রতিমান সম্বন্ধে আত্ম-বিশ্লেষণ ছাড়া অস্ত কিছু নয়। বিনয় গুণটির জন্ম হয় যখন কোন লোকের নিজের সম্বন্ধে ভ্রান্ত ধারণা আমরা লক্ষ করি এবং নিজেও আমরা যখন নিজের সম্বন্ধে অসুস্থ ভ্রান্ত ধারণার দ্বারা প্রভাবিত হওয়ার সম্ভাবনার কথা ভেবে ভয় পাই। নিজেদের সম্বন্ধে আমরা কি ভাবব এবং বলব তা নিয়ে যুক্তিপূর্ণ সতর্কতাই হোল বিনয়। নিজের চরিত্রসংশোধন ও ত্রুটি-বিসোধনের প্রয়াস থেকেই বিনয়ের জন্ম। অল্প কথায় বললে, বিনয় হোল জীবন-দর্শন ও জীবনের অভিজ্ঞতা থেকে পাওয়া গুণ।

জীবনের ঠিক কোন সন্ধিক্ষেপে উপহসিত হওয়ার ভয় শেষ হয়ে বিনয়ী হওয়ার বথার্থ হুস্টিতা শুরু হয় তা ঠিক করে বলা কঠিন। কিন্তু এটা নিশ্চিত যে এই ভীতি আর হুস্টিতা প্রথমে এক এবং অভিন্ন জিনিস থাকে। আত্মপ্রতিমান এবং তাকে কেন্দ্র করে উদ্ভূত বিতর্কের চরিত্রের গুণানুগুণ অহুসীলন ও বিশ্লেষণ হয়তো কোনদিন কৌতুকবাস্তবের গুরো রহস্যটির ওপর কোন নতুন আর অপ্রত্যাশিত আলোক ফেলবে। হয়তো আমরা দেখতে

পাব যে প্রায় গাণিতিক নিয়মাবলীভিত্তিক সবে কৌতুকহাস্য তার এক প্রধান দায়িত্ব পালন করছে, মানুষের সহজ আত্মপ্রীতি সম্বন্ধে মানুষকে সচেতন করছে এবং তার দ্বারা মানুষের মনে স্বয়ং সমাজবোধের উদয় হচ্ছে। হয়তো দেখতে পাব, সমাজজীবনের একটা স্বাভাবিক ফল হওয়া সত্ত্বেও আত্মাভিমান বস্তুটি সমাজের নিজের পক্ষেও ক্ষতিকর, ঠিক যেমন মানব-শরীরে নিঃসৃত খুব মূহুর্তজির বিষও পরিণামে শরীরের পক্ষে মারাত্মক হতে পারে যদি না অস্ত্রান্ত শারীরিক নিঃসরণ তার ক্ষতিকারক শক্তিকে একেজো করে দেয়। কৌতুকহাস্য ক্রমাগত এই ধরনের একটা শোধন কাজ চালিয়ে যাচ্ছে। তাই বলা চলে, আত্মাভিমানের উপযুক্ত ওষুধ হোল কৌতুকহাস্য এবং বিপরীতপক্ষে আত্মাভিমান হোল মানুষী চরিত্রের একমাত্র অবিস্মরণ উপহাসনীয় দুর্বলতা।

রূপগত (de formes) এবং গতিভিত্তিক (de mouvements) কৌতুক-হাস্যের আলোচনা প্রসঙ্গে আমরা দেখিয়েছি হাস্যোদ্দীপক একটা সরল দৃষ্ট-কিতাবে জটিলতর অস্ত্র দৃষ্টানিচয়ের মধ্যে অশুপ্রবীষ্ট হয়ে তাদের মধ্যে হাস্যরস সঞ্চার করতে পারে। একই ভাবে উচ্চতর মানের কৌতুকহাস্যকেও কখনও কখনও তার নিম্নতর মানের দৃষ্টান্তের সাহায্যে ব্যাখ্যা করা যায়। অপরপক্ষে ঠিক বিপরীত শ্রেণীর একটি পদ্ধতি আরও বেশিরভাগ ক্ষেত্রে চোখে পড়ে; অর্থাৎ অনেক স্থল শ্রেণীর কৌতুকহাস্যের পেছনে অনেক স্থল আর উঁচু মানের কৌতুকের উপাদান সক্রিয় থাকতে পারে। যেমন, মানুষের সমস্ত কাজকর্মের পেছনে মানুষের নিজের অগোচরেই আত্মাভিমানের মতো উচ্চশ্রেণীর কৌতুককর উপাদান লুকিয়ে থাকে। শুধু কৌতুক উপভোগের জন্যই আমরা আত্মাভিমানের অস্তিত্ব খুঁজি। বাস্তবিক, আমাদের কল্পনা এই আত্মাভিমানকে এমন সব জায়গায় খুঁজে পায় যেখানে তার অস্তিত্বের কোন অবকাশই নেই। হয়তো কোন কোন ক্ষেত্রে একেবারে মোটা দামার কৌতুককর পরিস্থিতির পেছনে আত্মাভিমানকেই কারণ হিসেবে দেখা বাবে। এই ধরনের পরিস্থিতিকে মনস্তাত্ত্বিকরা বিপরীতধর্মের এক তুলনার মাধ্যমে ব্যাখ্যা করেছেন; একটা বেশ বড় আর চওড়া দরজা

দিয়ে বাবার সময় বেঁটে চেহারার এক ভদ্রলোক মাথা নামাচ্ছেন ; দুজন লোক হাতধরাধরি করে চলেছেন, তাঁদের মধ্যে একজন যেমন লম্বা আর রোগা, অল্পজন তেমনি বেঁটে আর মোটা—এই ধরনের নানা পরিস্থিতি । দ্বিতীয় দৃষ্টটিকে খুঁটিয়ে বিচার করলে আমরা সম্ভবত দেখব যে খর্বাকৃতি লোকটি যেন নিজেকে লম্বা লোকটির সমান উচ্চতায় তুলে ধরবার চেষ্টা করছে—যেমন কথামালার ব্যাঙ নিজেকে ফুলিয়ে কাঁপিয়ে একটা বাঁড়ের মতো অতিকায় হবার বুঝা চেষ্টা করেছিল ।

। ভিন্ন ।

চরিত্রের অল্প যেসব বিদ্যুৎ বৈশিষ্ট্য আত্মপ্রকাশমানের সঙ্গে মিশে বা তার সঙ্গে প্রতিযোগিতা করে আমাদের দৃষ্টিপথে আসতে চায় তাদের প্রত্যেকটির বিশদ আলোচনা প্রায় অসম্ভব । আমরা দেখিয়েছি যে মানুষের চরিত্রের বাবতীয় দুর্বলতা, এমনকি কখনও কখনও মানুষের অনেক গুণও হান্ডকর হয়ে উঠতে পারে । যে সব অদ্ভুত বৈশিষ্ট্য আমাদের কাছে হাসির ঠেকেছে যদি সেগুলির তালিকা করা হয় কৌতুকহাস্য তাতে আরও বৈশিষ্ট্য যোগ করবে এবং এই বৈশিষ্ট্যগুলিও আমাদের কাছে কৃত্রিম মনে হবে না, উষ্টে আমরা স্বীকার করে নেব যে আজ পর্যন্ত অনেক অলক্ষিত কৌতুককর বৈশিষ্ট্য ও পরিস্থিতি সেগুলির দ্বারা আমাদের গোঁচরে এসেছে । করুণা যেমন জটিল আর জঘন্যকালো নকশা ও কারুকার্য শোভিত কোন প্রাচীর-চিত্রে অদৃষ্টপূর্ব নতুন রূপরেখা ও নকশাকে আলাদা করে আবিষ্কার করে, এও অনেকটা সেই রকম । অবশ্য আমরা জানি যে প্রয়োজনীয় শর্ত হোল এই যে লক্ষিত বৈশিষ্ট্যগুলি এমন কোন শ্রেণীর হবে যা বেশ কিছু মানুষের মধ্যে দেখা যায় ।

কিন্তু সমাজের মধ্যে আগে থেকেই তৈরি হওয়া কতকগুলো মানবশ্রেণী (des cadres tout faits) আমরা দেখতে পাই, যে শ্রেণীগুলি প্র-বিভাজনের (division du travail) গুণের প্রতিষ্ঠিত হওয়ার ফলে সমাজের গড়ে দরকার । যেমন বিভিন্ন পেশা ও নানা সরকারী বিভাগের

করী। প্রতিটি বৃত্তির লোক তার পেশার এমন কতকগুলো লক্ষণ বন ও চরিত্রের ওপর বয়ে বেড়ায় যার মধ্যে কতকগুলো সাদৃশ্য আমাদের চোখে না পড়ে পারে না। ঐ লক্ষণগুলো অল্প আর এক বৃত্তির মানুষদের থেকে তাদের আলাদা করে। এইভাবে সমগ্র বৃহত্তর সমাজের মধ্যেই পেশা-ভিত্তিক ছোট ছোট সামাজিক গোষ্ঠী গড়ে ওঠে। নিঃসন্দেহে, ঐ বৃহত্তর সমাজের গঠন আর বিস্তার থেকেই এই ক্ষুদ্রতর গোষ্ঠীগুলির জন্ম। কিন্তু তবুও ঐ ক্ষুদ্রতর শ্রেণীগুলির পরস্পরের থেকে অতিমাত্রায় বিচ্ছিন্নতা তাদের সামাজিক প্রয়োজনের পক্ষে ক্ষতিকর হতে পারে। তাই কৌতুকহাস্যের একটা দায়িত্ব হোল বিচ্ছিন্নতার প্রবণতাকে দমন বা সংযত করা। তার দায়িত্ব অনমনীয়তাকে নমনীয় করে তোলা, ব্যটিকে সমষ্টির সঙ্গে যুক্ত করা— এক কথায়, যেখানেই স্বাধীনতা, কোণ আর কর্কশতা আছে তাকে ঘষে, বেজে মসৃণ আর হৃদয়লব্ধ করে তোলা। হৃদয়রাং এখন আমরা এমন এক জাতের কৌতুকহাস্যের দেখা পাব যার বিভিন্নরূপ আর প্রকাশভঙ্গী আগে থেকেই কল্পনা আর অন্বেষণ করা যায়। একে আমরা বৃত্তি বা পেশাজনিত কৌতুকহাস্য বলতে পারি।

বিচিত্র সব পেশা বা বৃত্তির থেকে উদ্ভূত নানা রকমের কৌতুকহাস্যের পুঙ্খানুপুঙ্খ বিচার বা বর্ণনার কাজে আমরা এগোতে চাই না। শুধু তাদের সাধারণ বৈশিষ্ট্যগুলির ওপরেই আমরা জোর দেব। প্রথম সারিতেই আমাদের চোখে পড়ে ‘বৃত্তিগত অহঙ্কার’ (la vanité professionnelle), যেমন যঃ জুর্দ্যার প্রত্যেক শিক্ষক নিজের বিষয়কে অল্প সব বিষয়ের ওপরে বসাতে চান। লাবিশের লেখা একটি নাটকে কোন এক চরিত্র কিছুতেই বুঝে উঠতে পারে না মানুষ কিস্তাবে কাঠের ব্যবসায়ী ছাড়া অল্প কিছু হতে পারে। বোকাই যায় সে নিজে কাঠের ব্যবসায় করে। লক্ষণীয় যে এই সব ক্ষেত্রে আত্মাতিমানের মধ্যে প্রজ্ঞা-সম্মত পাবার একটা প্রবণতা আছে, আর যে বৃত্তিতে যত বেশি ভণ্ডামি থাকে তার মধ্যে আত্মসম্মত সৃষ্টি বা দাবী করার চেষ্টাও তত বেশি হয়। অদ্ভুত ব্যাপার হোক, যে শিল্প, বিজ্ঞান বা বৃত্তি যত বেশি সন্দেহজনক সেই বৃত্তির লোক নিজেকে তত কোঁ. ১০



বেশি ঈশ্বরের আশীর্বাদবস্ত্র বা ঐশ্বরিক অনুভূতিশালী বলে জাহির করেন, আর দাবী করেন যে অল্প সকলে তাঁর বৃত্তির অলৌকিক রহস্যের কাছে মাথা নোরাবেন। ব্যবহারিক জীবনের বাবতীর পেশা স্পষ্টতঃই সাধারণের প্রয়োজন সিদ্ধির উদ্দেশ্যে প্রযুক্ত, কিন্তু যে বৃত্তিগুলির সামাজিক উপযোগিতা নজরে পড়েনা থাকে সেগুলি নিজ নিজ অস্তিত্বের সাক্ষ্যই গাইতে গিয়ে দাবী করে যে তাদের জন্মই জনগণের অস্তিত্ব। দৈবরহস্য দাবী করার পেছনেও এই মানসিকতা কাজ করে। যোলিরেদের সৃষ্টি প্রায় সবস্ত চিকিৎসকচরিত্রের কৌতুকতার উৎস এইখানে। রোগীদের সঙ্গে তাঁদের ব্যবহার দেখলে মনে হয় ভাতারদের অন্ত তাঁদের সৃষ্টি হয়েছে, এবং প্রকৃতিদেবী নিজেও যেন তাঁদের দাক্ষিণ্যে বেঁচে আছেন।

এই কৌতুকর অনমনীয়তার আর একটা প্রকাশ 'বৃত্তিগত অনমনীয়তা বা সংবেদনহীনতা বা নির্মমতা'। হাস্যকর চরিত্রগুলি তাদের পেশাগত ব্যবহার বিধির সঙ্গীর্ণ পরিধির মধ্যে এমন বন্দী যে তারা অল্প পাঁচজনের মতো স্বচ্ছন্দভাবে চলাকেরা করতেও অক্ষম, চেষ্টা করেও তাদের সেই স্বচ্ছন্দ্য দেওয়া যায় না। এই প্রসঙ্গে মনে পড়ে ইসাবেল (Isabelle) যখন বিচারপতি পের্রিন দাঁদ্যাকে (Perrin Dandin) প্রশ্ন করে তিনি কিতাবে নিলিপ্তভাবে বেচারী আশাষীদের দৈহিক নির্ধাতন দেখেন, তিনি জবাব দেন, "কেন? ঐ নির্ধাতন দেখে হুঁ'এক বস্টা তো ভালোভাবেই কাটানো যায়!"

(Bah ! cela fait toujours passer une heure ou deux) তারতুক্ আর এক ধরনের বৃত্তিগত নির্মমতার পরিচয় দেয় যখন গুরুগুর মুখ দিয়ে ও বলে, "তাই, ছেলেমেয়ে, বউ, বা সব বরক্, আমার তাতে কি আসে যায়?" (Et je verrais mourir frère, enfants, femme et mère, / Que je m'en soucierais autant que de cela।)

কিন্তু কোন বৃত্তি বা পেশাকে হাস্যকর করে তোলার অন্ত যে পদ্ধতি সবচেয়ে বেশি ব্যবহার করা হয় তা হোল চরিত্রটিকে তার পেশাগত বাগ্-বিধির চার দেওয়ালের মধ্যে বন্দী করে রাখা। বিচারক, চিকিৎসক আর

পেশাদারী সৈজকে দিয়ে জীবনের সাদাঘাটা আটপোরে ব্যাপার প্রকাশের জন্তও আইন, চিকিৎসাশাস্ত্র আর রণকৌশলের সঙ্গে সংশ্লিষ্ট ভাষা ব্যবহার করানো হয়। ফলে মনে হয় সমাজের অধিকাংশ মানুষের মতো বাস্তবিক ও সহজ ভাষায় কথা বলতে তারা ভুলে গেছে। এই ধরনের ভাষাজনিত কৌতুকহাস্য অপেক্ষাকৃত স্থূল চরিত্রের হয়। কিন্তু ইতিপূর্বে আমরা লক্ষ্য করেছি যে এই হাস্যকর পরিস্থিতি অপেক্ষাকৃত সূক্ষ্ম ও পরিমার্জিত হয়ে ওঠে যদি পেশাগত অভ্যাসের সঙ্গে চরিত্রটির স্বভাবগত কিছু বৈশিষ্ট্যও তার সংলাপ ও আচরণে ফুটে ওঠে। রেইনার (Regnard) রচিত জুয়াড়ি (*Le Joueur*) নাটকে নায়ক যতদূর সম্ভব অভিনবত্বের সঙ্গে জুরোবেলার ভাষায় তার নিজের চাকরের নাম রাখে হেইর, তার বাগ্দস্তাকে বলে পান্নাস ( কারণ ইস্কাবনের রানীর সুবিদিত নাম হোল পান্নাস ) ; কিংবা বোলিয়েরের ‘বিদুষী মহিলারা’ (*Les Femmes Savantes*) নাটকের কৌতুক প্রধানত বেরিয়ে আসে বিজ্ঞানের নানা বিষয়ের অজ্ঞবাদে নারীমূলত মানসিকতার ত্রুটিজনক ভাষায় ব্যবহার থেকে; যেমন, ‘এপি-কিওরকে আমার খুব পছন্দ’ (*Epicure me plaît*), আমি ‘যুগিষ্ম ভালোবাসি’ (*J'aime les tourbillons*), ইত্যাদি। নাটকের তৃতীয় অঙ্কে দেখা যায় কিভাবে আরমান্দ (Armande), ফিলামিন্ট (Philaminte) আর বেলিজ (Belise) সব সময়ে এই রকম মেরেলি ঢঙে কথা বলে।

এই পথে একটু এগোলে দেখা যাবে যে ‘বৃত্তিগত যুক্তি’ (*logique professionnelle*) বলে একটা জিনিস আছে; অর্থাৎ বিশেষ বিশেষ বৃত্তির পরিবর্তে একটা বিশেষ পদ্ধতিতে ভর্ক করা হয়; কিন্তু ঐ পদ্ধতি তার নিজের পরিবেশে আদৃত হলেও, সমাজের অন্ত সব ক্ষেত্রে তার কদর নেই। সর্বজনীন, আর বিশেষ কোন বৃত্তিকেন্দ্রিক—এই দুই ধরনের বৃত্তিবোধের মধ্যে তুলনা করলে একটা বিশেষ জাতের কৌতুকবোধ উপলব্ধি করা যায় এবং এই কৌতুকবোধকে নিয়ে কিছুটা আলোচনা করলে আমাদের বর্তমান অজ্ঞসঙ্কানে সাহায্য হতে পারে। একেত্রে কৌতুকহাস্যের ভিত্তির একটি তাৎপর্যপূর্ণ দিকের আলোচনার আমরা তাহলে

নিজেনের ব্যাপ্ত রাখেতে পারব। আমার ইচ্ছা এই প্রসঙ্গটি নিয়ে একটু বিশদ আলোচনা করার, তার কতকগুলো বৈশিষ্ট্যের দিকে বিশেষ দৃষ্টি দেওয়ার।

। চার ।

হাস্যকৌতুকের পেছনে সক্রিয় একটা গভীর কারণ খুঁজতে ব্যস্ত থাকার ফলে আমরা তার একটা উল্লেখযোগ্য প্রকাশপদ্ধতির আলোচনার মন দিতে পারিনি। এখন আমরা কৌতুকজনক কোন চরিত্রের অদ্ভুত যুক্তিবোধের দিকে পাঠকের দৃষ্টি আকর্ষণ করতে চাইছি, কারণ এই যুক্তিবোধ কখনও কখনও বড় রকমের অযৌক্তিক মূঢ়তার পরিচয় দেয়।

তেয়োপিল গোট্রিয়ার (Théophile Gautier) বলেছেন, উৎকট কৌতুকহাস্য জিনিসটাই হোল ‘অযুক্তির যুক্তি’ (la logique de l'absurde)। হাস্যকৌতুক সম্বন্ধে আরও অনেক দার্শনিক মতবাদ অল্পরূপে বিশ্বাসকে কেন্দ্র করে আবর্তিত। বাবতীয় কৌতুককর ঘটনায় কোন না কোন ক্ষেত্রে এক ধরনের অন্তবিরোধ সক্রিয়। বলা হয় যে যুক্তিহীনতা যখন দৃষ্টমান বা ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য রূপ নেয় তখনই তা আমাদের কৌতুকবোধকে আগিয়ে তোলে। প্রথমে সাময়িকভাবে গ্রহণ করলেও পরমুহূর্তেই আমরা নিজেনের ভুল বুঝতে পেরে সরাসরি তাকে ত্যাগ করি, অথবা তাবি যে ব্যাপারটা কোন এক দিক থেকে অযৌক্তিক হলেও অন্ত আর একটা দিক থেকে বোধহয় স্বাভাবিক ব্যাখ্যার অপেক্ষা রাখে। এই-সব চিন্তার মধ্যে নিশ্চয় কিছুটা সত্যের সন্ধান মেলে; কিন্তু এই জাতীয় পরিস্থিতি শুধু কিছু দূর কৌতুকহাস্য সৃষ্টি করার জন্যে ব্যবহার করা যায়, আর যেখানে সেই যুক্তিগুলি প্রযুক্ত হতে পারে সেখানেও তারা হাস্যকর কোন ঘটনা ও চরিত্রের অপরিহার্য কোন বৈশিষ্ট্যের ইঙ্গিত দেয় না। অর্থাৎ, যখন কৌতুকপ্রদ কোন ঘটনায় কোন অযুক্তির অস্তিত্ব চোখে পড়ে তখন সেই অযুক্তির শ্রেণীচরিত্র সম্বন্ধে কোন ধারণা তার থেকে পাওয়া যায় না। এই সিদ্ধান্তের অকাটা সূত্রান্ত দেওয়ার এখনই কোন মর্যকার নেই। নিচের

সংজ্ঞা বা লক্ষণগুলির মধ্যে যে কোন একটিকে বেছে নিয়ে তার দ্বারা কি প্রতিক্রিয়ার সৃষ্টি হয় তা দেখা যেতে পারে। প্রতি তিনটি ক্ষেত্রের মধ্যে দুটিতে দেখা যাবে যে সঞ্চারিত প্রতিক্রিয়ার মধ্যে হান্তকর কোন ব্যাপারই নেই। তাই দেখা যাচ্ছে যে কৌতুককর কোন পরিস্থিতিতে যখন কোন অবৌক্তিক ব্যাপার থাকে তা আসলে নির্বিকল্প বা সামান্ত অযুক্তি নয়। আসলে তা কোন বিশেষ শ্রেণী বা ধরনের অযুক্তি। শুধু তার থেকেই হান্তকৌতুকের উৎপত্তি হয় না। বরঞ্চ বলা যায়, হান্তকৌতুকই ঐ অযুক্তির মধ্যে একটা বিশেষ গুণ আরোপ করে। অযুক্তি নিজে এখানে হান্তরসের কারণ নয়, তা হান্তরসের প্রতিক্রিয়া মাত্র, নিশ্চয়ই একটা বিশেষ ধরনের প্রতিক্রিয়া, যার মাধ্যমে তার পেছনে ক্রিয়াশীল কারণটির সঠিক চরিত্র স্পষ্ট হয়ে ওঠে। এই কারণ আমাদের জানা থাকার ফলে তার থেকে উদ্ধৃত প্রতিক্রিয়ার চরিত্র বুঝতে আমাদের কোন অসুবিধা হয় না।

ধরুন, গ্রামের পথে বেড়াতে বেরিয়ে দূরে পাহাড়ের চূড়ার কাছে ঘূর্ণ্যান হাত সমেত আপনি একটা বড় কিছু দেখতে পেলেন। দেখলেন অতিকায় কোন মানুষের চেহারার সঙ্গে বস্তুর কিছুটা মিল আছে। এতক্ষণ আপনি জিনিসটা ঠিক কি তা বুঝতে পারেননি। কিন্তু ধারণা আর স্মৃতির জগতে ইতিমধ্যেই আপনি হাতড়াতে শুরু করেছেন যাতে তার মধ্য থেকে এমন কোন চিত্রকল্প উদ্ধার করতে পারেন যেটা ঐ দ্রব্যটির সঙ্গে মিলে যায়। প্রায় সঙ্গে সঙ্গে বাতাসের দ্বারা ঘূর্ণিত একটা চাকার (wind mill / moulin) ছবি আপনার মনে জেগে ওঠে; আপনি বুঝতে পারেন আপনার চোখের সামনে ঘূর্ণ্যান বস্তুটি একটি বাতচক্র (moulin à vent)। বাড়ি থেকে বেরোবার ঠিক আগে বড় বড় হাতওয়ালা দৈত্যের আজগুবি রূপকথা পড়ে থাকলেও কিছু আসে যায় না। কারণ আমরা জানি যে আমাদের সাধারণ জ্ঞান মূলতঃ আমাদের স্মৃতিশক্তিকে শক্ত করার জন্যেই দরকার, তবুও তার অন্ত একটা বড় কাজ হোল আমাদের মন থেকে অনেক ভুল ধারণা মুছে দেওয়া। আমাদের মন যে অসুস্থকণ নতুন নতুন অবস্থার

সঙ্গে নিজেকে ঝাপ খাইয়ে নিচ্ছে এবং দৃষ্টমান বস্তুর পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে ধারণারও পরিবর্তন ঘটছে তার কারণ সমস্ত কিছুর পেছনে আছে আমাদের সাধারণ জ্ঞান (le bon sens)। বাস্তবিক, সাধারণ জ্ঞান হোল বস্তুর পরিবর্তনের সঙ্গে নির্ভুতভাবে আমাদের বুদ্ধিবৃত্তিকেও সঞ্চয় করে তোলার ক্ষমতারই অপর নাম। তা হলো জীবনের দিকে আমাদের মনকে সংযুক্ত করার অবিরাব চেষ্টাপ্রবাহ।

এখন দেখা যাক ডন কিহোটে বুদ্ধবাজা করছেন। ভ্রমলোক রূপকথার পড়েছেন কিতাবে বীর অঝারোহী যোদ্ধারা তাঁদের বাজাপথে বিরাটকায় নয় দৈত্যদানব আর শত্রুর যোকাবিলা করেন। অস্ত্রএব তাঁকেও একটা দৈত্যের মুখোমুখি হতে হয়। দৈত্যের চেহারা সম্বন্ধে একটা কাল্পনিক ধারণা তাঁর মনে একটা অত্যন্ত মূল্যবান স্মৃতি হিসেবে স্থায়ী আসন করে নিয়েছে, আর অপেক্ষা করে আছে কখন ডন কিহোটের বুদ্ধবাজার সময় হযোগমত কোন একটা জিনিসকে অবলম্বন করে বৃত্ত হয়ে উঠবে। রূপকথার পড়া দানবের স্মৃতি বৃত্ত হয়ে উঠতে দৃঢ়প্রতিজ্ঞ আর সেই জন্তই লামান্ত হলেও দানবের সঙ্গে কিছুটা সাদৃশ্যবিশিষ্ট কোন জিনিস বখন কিহোটের চোখে পড়ে তাকেই তিনি দানব বলে ধরে নেন। তাই আমরা সাধারণ রাজ্য বোঝানে শুধু একটা বাতচক্র (moulin de vent) দেখি, ডন কিহোটের চোখে তা একটা দানবের স্মৃতি ধরে। ব্যাপারটা যেমন হাস্যকর, তেমনি অবৌক্তিক। কিন্তু এটা কি শুধুই অবৌক্তিকতার দৃষ্টান্ত? এই অবৌক্তিকতার কি কোন বিশেষ প্রেয় নেই?

ব্যাপারটা সাধারণ জ্ঞানের বিপর্যয়ের একটা উল্লেখযোগ্য উদাহরণ। ধারণাকে বস্তুর সঙ্গে ঝাপ না খাইয়ে বস্তুকে ধারণা অঙ্কুরা কল্পনা করাই এই বিপর্যয়ের ধর্ম। আমরা বা ভাবি চোখের সামনে তাই দেখি, অথচ দয়কার হোল বা দেখি তারই সঙ্গে আমাদের ভাবনা আর কল্পনাকে সঞ্চয় করা। সাধারণ জ্ঞান (le sens commun) আমাদের বলে যে বাবড়ীর স্মৃত্তিকে তাদের নিজ নিজ আত্মপায় সাজিয়ে রাখতে হয়; পরিষিতি অঙ্কুরে বখাষ স্মৃতি তার স্থান থেকে বেরিয়ে আমাদের উপলব্ধি আর

বাস্তব পরিস্থিতির মধ্যে সাহসী এনে দেয়। কিন্তু ডন কিহোটে'র বেলার একটা বিশেষ ধরনের নৃতি তার অস্ত্র বাবতীর নৃতির ওপর শুধু প্রাধান্যই পায় নি, তার ব্যক্তিস্বাত্মকেও আচ্ছন্ন করেছে। এখানে বাস্তব সত্যকে কল্পনার কাছে নতি স্বীকার করতে হচ্ছে, কিহোটে'র যুক্তিবোধের একমাত্র দাবি হচ্ছে অলৌকিক কল্পনাকে অনুসরণ করে তার একটা বাস্তবরূপ খুঁজে বের করা। যখন অবাস্তব কল্পনা একটা আশাত সত্য রূপ দেয়, ডন কিহোটে তার নানা পরিণতিকে এক ধরনের উৎকট যুক্তির সাহায্যে পল্লবিত করে তোলে। সে একজন স্বপ্নচােরী (d'un somnabule) নিশ্চয়তা আর নিষ্ঠা নিয়ে কল্পনাকে সত্য ভেবে তদনুযায়ী কাজ করতে থাকে। তাহলে এই হোল ভ্রান্তির উৎস যেখানে একটা বিশেষ ধরনের যুক্তিবোধ একটা অর্থোডক্সিক আর অলৌকিক পরিস্থিতিতে নিরঙ্কিত করে আর তাকে কেন্দ্র করে আবর্তন করতে থাকে। এখন প্রশ্ন উঠতে পারে, এই ভ্রাতীর যুক্তি কি শুধু ডন কিহোটে'র জীবনেই দেখা যায় ?

আমরা দেখিয়েছি যে কৌতুককর কোন চরিত্র হয় তার এককর্ত্ত্যেই নিহত। অস্ত্রযন্ত্রতার প্রবণতার—এককথায়, তার স্বয়ংক্রিয় বাস্তবিকতার, ফলে বাবতীর প্রবাদ ঘটায়। সমস্ত কৌতুকহাস্যের আড়ালে একধরনের অনস্বীয়তা থাকে বা চরিত্রকে একটি স্বাভাবিক পথে চালিত করে। কোন বস্তু রেখে অস্ত্র কোন স্বপ্নপন্থে স্তব্ধ না দিয়ে একটি পথ ধরে চলতে বাধ্য করে। বোলিয়েরের লেখা নাটকগুলিতে বহু হাসির দৃষ্টকে এই সরল সূত্রে বেঁধে ফেলা যায়। কোন চরিত্র গৌঁ ধরে তার আগল ধারণামত এগিয়ে চলেছে আর বারবার বাধা পাওয়া সত্ত্বেও সেই একটি ধারণা অনুযায়ী কাজ করে চলেছে। যে চরিত্র অস্ত্র কারোর কথা শোনে না সে নিজের অজ্ঞাতেই এমন একটি ব্যক্তিত্বে রূপান্তরিত হয় যে কিছুই দেখে না এবং নিজে বা দেখতে চায় তা ছাড়া আর কিছুই বার চোখে পড়ে না। তার একদেশদর্শী মানসিকতা শেষ পর্যন্ত সমস্ত কিছুকে নিজের ধারণা বা বিশ্বাস অনুযায়ী দেখে; ধারণাকে বস্তুর সঙ্গে সঙ্গত না করে, বস্তুর ধারণার সঙ্গে মিলিয়ে ফেলে। তাই সমস্ত হাস্যকর চরিত্র ভ্রান্তির রাজপথে

নকরমান; ওন কিহোটের চরিত্রও অবৌদ্ধিকতার সাধারণ কতকগুলি বৈশিষ্ট্য নব্বন্ধে আমাদের অবহিত করে।

সাধারণ জ্ঞানের এই বিপর্যয়ের কি বিশেষ কোন নাম বা সংজ্ঞা আছে? কোন কোন মানসিক বিকৃতির ক্ষেত্রে অটিল (aigue) অথবা দীর্ঘস্থায়ী (chronique) রূপে এই বিপর্যয় অবস্থাই চোখে পড়ে। অনেক ক্ষেত্রে এই বিপর্যয় দৃঢ়মূল কোন ধারণার (une idée fixée) রূপ নেয়। কিন্তু মানসিক বিকার বা দৃঢ়মূল ধারণা—এই দুটির কোনটাই আলাদা করে আমাদের কাছে হাস্তকর মনে হয় না। বরঞ্চ রোগ হিসেবে তারা চরিত্রগুলির প্রতি আমাদের করুণা আগায়। আমরা আগেই দেখেছি যে কৌতুকহাস্যের সঙ্গে আবেগ বা অহুত্বের কোন সম্পর্ক নেই। যদি কোন নব্বন্ধা আমাদের কাছে হাসির মনে হয় তাহলে তা স্থূহ মানসিক অবস্থার নব্বন্ধেই থাকবে—তাকে একধরনের স্থূহ মনের পাগলামি বলে ভাবা বাবে।

কিন্তু স্থূহ মনেরও এক এক অবস্থা আছে বা সবদিক থেকেই বিকৃত মানসিকতার অত্মরূপ। বিকৃত মস্তিষ্ক মানুষের মধ্যে ঠিক যে ধরনের চিন্তা ও ধারণার অত্মবদ দেখা যায়, এসব ক্ষেত্রেও ঠিক তাই চোখে পড়ে। যে ধরনের যুক্তিবোধ কোন দৃঢ়মূল ধারণাবিশিষ্ট চরিত্রে দেখা যায় এখানেও ঠিক তাই লক্ষ করা যায়। এ-হোল কোন বগ্নাবিষ্ট চরিত্রের বৈশিষ্ট্য। তাই, হয় আমাদের পুরো বিশ্লেষণটাই ভুল, নহতো এই সূত্রটির মধ্যে তাকে ধরা বাবে : “হাস্তকর ব্যাপারের অবৌদ্ধিকতা ও বগ্নের জগতের যুক্তিহীনতা মূলতঃ একই প্রেশীর।”

বগ্নের জগতে আমাদের যুক্তিবৃত্তির আচরণ ঠিক ওপরে বর্ণিত জিনিস-গুলির মতই। আমাদের আত্মতৃষ্টিতে বগ্ন মন বাইরের জগতে নিজের করনাকে বৃত্ত দেখার অঙ্গিলার চেয়ে বেশি কিছু চায় না। নানা শব্দবিশ্রিত অকুট মনি অবস্ত তখনও শোনা যায়, দৃঢ়জগতের নানা রঙ-এর ছটা তখনও চক্ষুপটে প্রতিফলিত হয়—অর্থাৎ তখনও ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য নানা অহুত্বই একেবারে রুদ্ধ বা তক্ত হয়ে যায় না। কিন্তু বগ্নাবিষ্ট মানুষ বিভিন্ন ইন্দ্রিয়

দিয়ে পাওয়া নানা অতুষ্কৃতি আর অভিজ্ঞতার মূল্যায়নের অন্ত তার যাবতীয় শ্রুতির সাহায্য না নিয়ে, অতুষ্কৃতিগুলিকে শুধু তার মনের মত বিশেষ কিছু শ্রুতির রোমস্থানে ব্যবহার করেন বা তাহের সাহায্য নেন। তাই যে সময়ে যে বিশেষ ধারণা বা বস্তু তাঁর মনকে দখল করে থাকে তদনুসারে তিনি সেই সময়কার ইন্দ্রিয়গত অতুষ্কৃতির ব্যাখ্যা করে থাকেন— চিরনিরমধ্য দিয়ে বয়ে যাওয়া বোড়ো হাওয়ার শব্দ তাঁর কাছে হয় কোন বস্তু প্তর কুর্ভার্ত চীৎকার, নয়তো কোন বোহময় সুরলহরী বলে মনে হয়। যথের যে মনোমুগ্ধকর ছবি আমাদের ‘চোখে’ ভাসে তার পেছনেও অনুরূপ কারণ থাকে।

কিন্তু কৌতুকহাস্যের পেছনে সক্রিয় ভ্রান্তি যদি বস্তুসমূহ বোহ হয়, যদি যে যুক্তি কৌতুকহাস্যকে সৃষ্টি করে তা কল্পনাজগতের যুক্তি হয় তা হলে আমরা কৌতুকহাস্যের পেছনে সক্রিয় যুক্তির মধ্যে যথের জগতে ক্রিয়ামূল যুক্তির যাবতীয় বৈশিষ্ট্য দেখতে পাব। এখানে আমরা আবার একটা নিয়মের দৃষ্টান্ত দেখব যার সঙ্গে আমরা সকলেই বিশেষভাবে অন্তরঙ্গ। এক জাতের হাস্যোদ্দীপক পরিস্থিতির সঙ্গে অন্য আর এক শ্রেণীর হাস্যকর ঘটনার চরিত্রগত পার্থক্য সত্ত্বেও তাদের বাহ্য সাদৃশ্য একই ধরনের কৌতুকহাস্যের উদ্ভেক করতে পারে। একথা বোঝা কঠিন নয় যে যাবতীয় দৃঢ়মূল ধারণা ও বিশ্বাসের খেলাই আমাদের কৌতুকবোধ জাগাতে পারে যদি বোটাযুক্তি তারা আমাদের মনে বস্তুজগতের খেলার পরিচয় ধারণা এনে দেয়।

প্রথমে আমি যুক্তিশাস্ত্রের নিয়মগুলির সাধারণ ব্যাভিক্রমের উল্লেখ করতে চাই। যে ধরনের যুক্তিপদ্ধতি আমরা তুল বলে জানি সেগুলিই আমাদের মনে কৌতুক জাগায়, অথচ যথের জগতে ঐগুলিকেই আমরা অজ্ঞান বলে মনে নিই। অসত্যকে প্রচারিত করার পক্ষে যথেষ্ট একটা আপাতবৌদ্ধিক বহিরঙ্গ তারা বজায় রাখে। যদি ধরাও যায় যে তাদের মন্য একধরনের যুক্তি আছে, তবু দেখা যাবে তার মধ্যে মস্তোর টানা-পোড়েন বা ঘষ নেই; তার কলে যুক্তিবৃত্তিকে প্রয়োগ করার পরিপ্রসব থেকে



দেখানে একরকম রেহাই পাওয়া যায়। অনেক 'রসোত্তীর্ণ' উক্তি (mots d'esprit) যথো এই ধরনের আপাত বুদ্ধি থাকে; আমরা উক্তিটির গুরু আর শেষ অংশ মনে রাখি, যাবের অংশের দিকে মন দিই না। চিন্তা ও ধারণার এই মজার খেলা ক্রমশঃ শব্দের খেলায় বিবর্তিত হয় আর বিভিন্ন চিন্তার যথো সম্বন্ধ বস্তু বাহ্য বা আপাত হয়ে আসে এই কথার খেলা ততই মজাদার হয়ে ওঠে। ক্রমশঃ আমরা এমন একটা সন্ধিস্থলে পৌঁছাই যেখানে উচ্চারিত পদ বা শব্দের মানে নিয়ে চিন্তা না করে আমরা শুধু তাদের কলিকেই প্রাধান্য বা বেশি গুরুত্ব দিই। কয়েকটি নাটকের বিশেষ কিছু দৃষ্টের সঙ্গে যন্ত্রের জগতের তুলনা বেশ শিক্ষামূলক হতে পারে। যারা বাহ্য কোন এক চরিত্র বেশ শুছিয়ে কিন্তু স্বয়ংক্রিয় যন্ত্রের মত কতকগুলো কথা আউড়ে যায়—যে কথাগুলি অস্ত আর একটা চরিত্র কিস্কিস্ করে তার কানে বলে। বরুন আপনার চারপাশে নানা রকমের কথা হচ্ছে; এই অবস্থায় আপনি যদি আন্তে আন্তে ঘুমিয়ে পড়েন, দেখবেন কথাগুলো ক্রমশঃ আপনার কানে কতকগুলি নিরর্থক শব্দে পরিণত হচ্ছে—ক্রমশঃ বিকৃত হতে হতে শব্দগুলো পরস্পরের সঙ্গে জড়িয়ে বাচ্ছে আর আপনার মনে অদ্ভুত অদ্ভুত অর্থের সৃষ্টি করছে। আর যে লোকগুলি কথা বলছে আপনি তাদের সঙ্গে রাসিন (Racine) এর লেখা *Les Plaideur* (আইনজীবীরা) নাটকে *Petit Jean et du souffleur* এর যথো অভিনীত দৃষ্টটির নিজের মনে আবার অভিনয় করছেন।

এ ছাড়াও এমন কতকগুলো হাস্যকর বোহাঙ্কতা (des obsessions comiques) আছে যেগুলোর সঙ্গে যন্ত্রে দেখা বোহাঙ্কতার বেশ গভীর মিল থাকে। একের পর এক অনেকগুলো যন্ত্রে একই দৃষ্ট দেখার অভিজ্ঞতা কার নেই? প্রতিটি যন্ত্রেই দৃষ্টটির আপাতবুদ্ধিপূর্ণ একটা তাৎপর্য থাকে, যদিও যন্ত্রগুলোর যথো অস্ত কোন সামর্থ্য বা সাদৃশ্য দেখা যায় না। নাটকে বা উপভাসে কোন কোন ঘটনার পুনরাবৃত্তিও এই রকম চেহারা নেয়। তাদের কোন কোন দৃষ্ট আবার যন্ত্রের কথা মনে করিয়ে দেয়। অনেক সময় একাধিক গানের বিষয়বস্তুর যথোও এই মিনিস ঘটে। প্রত্যেকটি

পংক্তির শেষে একটি পদ ঘুরে ফিরে আসে, প্রতিবারেই অবশ্য কোন নতুন অর্থ নিয়ে ।

সপ্তমের জগতে একটা বিশেষ ধরনের ‘আরোহ’ (crescendo) দেখাটাও খুব বিরল অভিজ্ঞতা নয় । আমরা যতই এগোই তার অভূত প্রভাব ততই বাড়তে থাকে । আমাদের যুক্তিবোধের কাছে প্রথম শৈথিল্য আদায় করে নেবার ফলে যুক্তির দ্বিতীয় স্তরে শিথিলতা অনুভূত হয় ; এই দ্বিতীয় যুক্তির স্তরটি আবার আদায় করে নেয় আরও গুরুতর চরিত্রের যুক্তিগত দুর্বলতা এবং যতক্ষণ না চরমতম অযৌক্তিকতার অবতারণা ঘটে এই প্রক্রিয়া ক্রমশঃ বেড়ে চলে । যুক্তিহীনতার জগতের এই অগ্রগতি স্বপ্নাবিষ্ট মানুষটিকে এক অভূত অভিজ্ঞতা দেয় । আবার ধারণা এই উপলব্ধির সঙ্গে সত্ত্বপের মনের অবস্থার একটা মিল আছে : বাতাল যেমন নেশার ঘোরে বুঝতে পারে যে সে এমন একটা মানসিক অবস্থায় পৌঁছয় যেখানে যুক্তি, ধর্মবোধ বা অন্য কোন বিশ্বাসেরই কোন তাৎপর্য নেই তার কাছে, স্বপ্নাবিষ্ট মানুষের মনের অবস্থাও ঐদিকটা সেই রকম হয় । কতকগুলো নাটকে বোলিয়েরও এই ধরনের মানসিক অবস্থা দর্শকদের দেন কিনা তা দেখা যেতে পারে । যঃ ভ পুরশোক্তাক নাটকটি খুব সংযত আর যুক্তিনিষ্ঠ ভাবে শুরু হলেও পরের দিকে সেখানে যত রকমের উত্তেজিত পরিস্থিতি একটার পর একটা ঘটতে থাকে । বুর্জোয়া জাঁভিলোম (Bourgeois Gentilhomme) নাটকটির কথাও তাবুন—নাটকটির প্রট যত বেশি উল্লোচিত হতে থাকে ততই মনে হয় বিভিন্ন চরিত্র যেন জেনে জেনে পাগলাসির ভূকানের মধ্যে নিজেকে সঁপে দিয়েছে । “এর চেয়ে আরও পুরোপুরি মাথাধারাপ কোন লোককে যদি পাওয়া যায় আমি তা হলে রোম শহরে গিয়ে বইটি প্রকাশ করব” যঃ জুর্তার ( M. Jourdain) এই কথাগুলো যেমন আমাদের মনে করিয়ে দেয় যে নাটকটিতে যবনিকা পড়ল ; তেমনি যঃ জুর্তার সঙ্গে আমরাও এতক্ষণ যে নিছক কল্পনার জগতে গুঁহিলায় সেখান থেকেও আমাদের বাস্তব জগতে ফিরিয়ে আনেন ।

কিন্তু সর্বোপরি এক বিশেষ ধরনের পাগলাসি আছে যেটা শুধু সপ্তমের

মধ্যেই দেখা যায়। কতকগুলি বিশেষ ধরনের যবিরোচিতা যপ্রবিলাসী  
 যাহুয়ের কাছে এতই স্বাভাবিক, আর যুক্তিবাদী আর বাস্তবতা যযছে সচেতন  
 যাহুয়ের কাছে এতই হাস্তকর যে সেগুলি যযছে যাদের কোন ব্যক্তিগত  
 অভিজ্ঞতা নেই তাঁদের সম্পূর্ণ ধারণা দেওয়া যায় না বললেই চলে। যপ্র  
 অনেক সময় দুটি সম্পূর্ণ আলাদা লোককে মিশিয়ে ফেলে এমন একটা  
 পরিস্থিতির সৃষ্টি করে যেখানে ব্যক্তি দুটি একক চরিত্রে রূপান্তরিত হওয়া  
 যযেও তাঁদের স্বাভাব্য বজায় রাখেন। এই অদ্ভুত ব্যাপারটার দিকে আমরা  
 পাঠকদের নজর দিতে বলছি। সাধারণতঃ দেখা যায় এই দুই ব্যক্তির  
 মধ্যে যিনি যপ্র দেখছেন তিনি নিজেই একজন। তিনি বুঝতে পারেন যে  
 তাঁর নিজের সত্তা না হারিয়েও, তিনি আর একটা নতুন সত্তা পেয়েছেন।  
 একই সঙ্গে তিনি নিজে, আবার তা ননও। তিনি আপনাকে কথা বলতে  
 শোনেন, নানা কাজ করতে দেখেন, কিন্তু কেমন যেন তাঁর যনে হয় অস্ত  
 কেউ তাঁর দেহকে আশ্রয় করেছে, তাঁর গলায় কথা বলছে। কিংবা তাঁর  
 বোধ হয় যে যদিও তিনি তাঁর স্বাভাবিক সত্তাতেই কথা বলছেন কিংবা  
 কাজ করছেন, তবুও তাঁর কথাবার্তার ধরন থেকে তাঁর বোধ হয় যেন তিনি  
 একজন নতুন লোক, যার সঙ্গে তাঁর স্বাভাবিক আর পরিচিত সত্তার কোন  
 মিল নেই। তিনি যেন নিজের প্রকৃত সত্তার বাইরে চলে গেছেন। ঠিক  
 এই ধরনের অদ্ভুত উপলব্ধির বিপর্যয় কি অনেক কৌতুকনাটকে দেখা যায়  
 না? আমরা এখানে আরপিট্রিয়েঁ (Amphitryon) নাটকের কথা বলতে  
 চাই না কারণ এখানে নিঃসন্দেহে দর্শকমানসে বিভ্রান্তি সৃষ্টির সচেতন  
 প্রয়াস আছে। কিন্তু যেখানে বেশির ভাগ কৌতুকজনক পরিস্থিতির উৎপত্তি  
 হয় দুটো আলাদা ঘটনা ও চরিত্রের মধ্যে পারস্পরিক ব্যতিচার বা সংঘাত  
 থেকে আমরা সেই ধরনের বিশৃঙ্খল আর হাস্যোদ্বীপক তথাকথিত যুক্তিতর্কের  
 অবিবিশ্র দৃষ্টান্তের দিকে পাঠকদের দৃষ্টি আকর্ষণ করতে চাইছি। উদাহরণ  
 হিসেবে কোন সাংবাদিকের প্রশ্নের জবাবে মার্ক টোয়েন বা বলেছিলেন তা  
 উল্লেখ করা যেতে পারে।

সাংবাদিক : আপনার তো এক ভাই আছে, ভাই না ?

টোয়েন : হাঁ, হাঁ, আপনার কথাই মনে পড়ে গেল, আমার এক ভাই ছিল বটে। ওর নাম ছিল উইলিয়াম—ওকে আমরা বিল বলে ডাকতাম। বেচারি বিল।

প্রশ্ন : বেচারি কেন ? তা হলে সে কি আর বেঁচে নেই ?

উত্তর : বোধ হয় তাই। আমরা ঠিক বুঝে উঠতে পারিনি। সমস্ত ব্যাপারটাই যেন কেমন গোলমেলে।

প্রশ্ন : খুবই দুঃখের কথা। বলা চলে শোচনীয়। ও কি তা হলে অদৃষ্ট হয়ে গেল ?

উত্তর : এক রকম তাই তো বলা হয়েছিল। আমরা তো ওকে কবর দিলাম।

প্রশ্ন : কি বললেন ? ওকে কবর দিলেন ? ও মরল কিনা ঠিক জানতে পারলেন না, অথচ কবর দিলেন ? বলেন কি ?

উত্তর : না, ঠিক তা নয়। মরে ও ঠিকই গিয়েছিল।

প্রশ্ন : না, আমাদের স্বীকার করতে হচ্ছে যে আমি ব্যাপারটার বিন্দুবিসর্গও বুঝতে পারছি না। আপনি যদি ওকে কবর দিয়ে থাকেন, আর আপনি যদি জানেন যে ও সত্যিই মারা গেছে—

উত্তর : আরে, না, না ; আমাদের সন্দেহ মনে হয়েছিল যে ও বুঝি মারা গেছে।

প্রশ্ন : ও, বুঝেছি। ও আবার বেঁচে উঠেছিল।

উত্তর : আমি হলফ করে বলতে পারি যে ও বেঁচে ওঠেনি।

প্রশ্ন : সে কি ? এমন ব্যাপার তো আমি জীবনে শুনিনি। কোন একজন তা হলে নিশ্চিত মারা গিয়েছিল। একজনকে তো গোর দেওয়াও হয়েছিল বললেন। তা হলে আর রহস্যটা কোথায় ?

উত্তর : সেই কথাই তো বলছি। মজাটাই তো ঐখানে। ব্যাপারটা কি জানেন ? আমরা দু'জনে, অর্থাৎ যে মারা গিয়েছে আর আমি নিজে ছিলাম বয়স তাই। বখন আমাদের মাত্র দু'মণ্ডাহ বয়স আমাদের গার্লার আমরা গুলিয়ে গিয়েছিলাম আর দু'জনের মধ্যে একজন ভুবে গিয়েছিলাম। কিন্তু দু'টির মধ্যে ঠিক কোন বয়সটি ভুবে গেল সেটা

আমরা কেউই বুঝে উঠতে পারিনি। কেউ কেউ মনে করেন বিলই ভুবে গেছে। আবার কিছু লোকের বিশ্বাস আসলে আরিই ভুবে মরেছি।

প্রশ্ন : ও বাবা, এ তো সত্যিই তাজব ব্যাপার! আপনার নিজের কি মনে হয় ?

উত্তর : ভগবান্-ই জানেন। ঠিক কি ঘটেছিল তা জানবার জন্তে আমি তো সারা পৃথিবীটাই দিয়ে দিতে পারি। এই বিবাদময় ঘটনা তো আমার জীবনটাকেই অন্ধকার করে দিয়েছে। কিন্তু আপনাকে একটা গোপন কথা বলব, যে কথা আর কাউকে আমি ঘৃণাকরেও জানাই নি। আমাদের মধ্যে একজনের শরীরে একটা বিশেষ চিহ্ন ছিল : হ্যাঁ, বাঁ হাতের বাইরের দিকে একটা বড় সাইজের তিল : আর তিলটা ছিল আমার ; আর যে শিশুটা ভুবে মারা যায় তারই হাতে ছিল ঐ তিলটা...

এখন, ব্যাপারটা একটু তলিয়ে দেখলেই বোকা যায় যে এই সংলাপাংশের হাস্যকর অধৌক্তিকতা সাধারণ শ্রেণীর নয়। যদি বক্তা নিজে ঐ বসজু ভাই ছটির একজন না হতেন তা হলে কথাগুলির মধ্যে কিছুই হাস্যকর বা যুক্তিহীন হোত না। সমস্ত কৌতুকের উদ্ভব হয়েছে মার্ক টোয়েনের এই বক্তব্য থেকে যে তিনি নিজে বসজু ছটির একজন। অথচ সারাক্ষণ তিনি বাইরের তৃতীয় কোন জন হিসেবে গল্প বললেন। অনেক কল্পের মধ্যেও আমরা অবিকল এই পদ্ধতিকে সক্রিয় দেখি।

। পাঠ ।

এই শেখোক্ত দৃষ্টিভঙ্গী থেকে দেখলে মনে হয় কিছুকণ আগে আমরা কৌতুকহাস্যের যে প্রকাশভঙ্গীর উল্লেখ করেছি তার থেকে কিছুটা আলাদা রূপ নিয়ে কৌতুকহাস্যের স্মরণ হয়। এতকণ পর্যন্ত কৌতুকহাস্যের পেছনে আমরা লক্ষ্য করেছি বাস্তবের দোষ বা ক্রটি সংশোধনের প্রয়াস বা বাসনা। যদি বিভিন্ন শ্রেণীর কৌতুকহাস্যের বেশ কিছু উদাহরণ পরীক্ষা করে তাদের

যথো প্রধান প্রধান শ্রেণীগুলোর মাঝে কিছুটা ব্যবধান রেখে সেগুলিকে পরপর সাজানো যায়। দেখা যাবে যে ঐ শ্রেণীগুলির অন্তর্ভুক্ত কৌতুকহাস্যের অহুজ্জ্বলিত শ্রেণীগুলির হাস্যরসের বৈশিষ্ট্য আসে উল্লিখিত প্রধান শ্রেণীগুলির সঙ্গে সাদৃশ্য থেকেই। আবার এও দেখা যাবে যে ঐ প্রধান শ্রেণীগুলি সমাজের প্রতি অশ্রদ্ধা ও সমাজ সম্বন্ধে বেশরোহা মনোভাবের সূচনা করে। সমাজও অবশ্য হেসে ঐ ঔক্কাভোর জবাব দেয় এবং সেই হাসিও আরও চড়া হ্রের ঔক্কাভাকেই প্রকাশ করে। তাই স্পষ্টই বোঝা যায় যে কৌতুকহাস্যের মধ্যে সহনদয়তার কোন স্থান নেই। বরঞ্চ মনের জবাবে আরও বন্দ দেওয়াই কৌতুকহাস্যের স্বাভাবিক প্রবণতা।

কিন্তু মজার ব্যাপার হোল, কৌতুকহাস্য সম্বন্ধে চিন্তা করতে গিয়ে এই ব্যাপারটি প্রথমে আমাদের মনে আসে না। হাস্যরস চরিত্রগুলি এমনই সব মানুষ বাদের সঙ্গে প্রথম পরিচয়েই আমরা অন্তত বাহ্যত তাদের প্রতি সহানুভূতিশীল হয়ে পড়ি। আমি বলতে চাইছি যে অন্তত খুব কম সময়ের জন্য হলেও আমরা তাদের সঙ্গে একাত্ম হয়ে যাই। তাদের হাব-ভাব, কথাবার্তা আর কাজকর্ম আমাদের খুব নিজের বলে বোধ হয়। তাদের মধ্যে কিছু জিনিস আমাদের কাছে যদি হাসির বলে মনে হয়, তাহলেও আমরা মনে মনে চরিত্রগুলোকে আমাদের সঙ্গে মজার অংশ নিতে আমন্ত্রণ জানাই। আসলে প্রথম প্রথম ঐ হাস্যরস চরিত্রগুলিকেও আমরা আমাদের খেলার সাথী বলে ধরে নিই। হুতরাং, অন্তত শুরুতে যে দর্শক হাসেন তাঁর মধ্যে আপাতরূপে একটা বহুহুলত সহনদয়তা, একটা দিলদরিয়া মেজাজ আমাদের মুক্ত করে, আর এই সত্যটা স্বীকার না করলে অসম্ভব হবে। এটা লক্ষণীয় যে হাসি জিনিসটা আমাদের দৃষ্টিভঙ্গি বা উদ্বেগ থেকে অব্যাহতি দেয়। আমাদের দরকার এই মনোভাবের আড়ালে সক্রিয় কারণটি খুঁজে বের করায়। আমাদের দেখানো শেষ করেকটি দৃষ্টান্তে এই সত্য এমনভাবে উপলব্ধি করা যায় যা অস্ত্র কোথাও সম্ভবপর হয় না। আর ঐ দৃষ্টান্তগুলোর মধ্যেই আমাদের অস্বিষ্ট ব্যাখ্যাটিও পাওয়া যাবে বলে আমার বিশ্বাস।

কোন হাস্যরস চরিত্র যখন নিজের থেকেই বহুচালিত পুতুলের মত তার

বারণার পেছনে ছুটতে থাকে, সে তখন তার স্বপ্ন অত্মস্বামী ভাবনা-চিন্তা করে, কথা বলে আর কাণ্ডকারখানা বাঁধায়। অর্থাৎ স্বপ্ন জিনিসটাই হোল মানসিক অশান্তি ও উদ্বেগ থেকে এক ধরনের মুক্তি বা অব্যাহতি। জাগতিক নানা ঘটনা ও সমাজের সঙ্গে সম্পর্ক বজায় রাখা, বা প্রকৃত ও বাস্তব শুধু তাই লক্ষ্য করা, এবং শুধু বা মুক্তিপূর্ণ আর সজ্ঞত তাই নিয়ে ব্যাপৃত থাকার জন্ত দরকার আমাদের বুদ্ধিবৃত্তির অবিরাম চেষ্টা। এই অতন্ত প্রয়াসকেই আমরা বলি সাধারণ জ্ঞান (le sens commun)। মুক্তিবাদী ও বিচক্ষণ হওয়া মানে মনের দিক থেকে অত্মকল্প সজাগ ও সক্রিয় থাকা। কিন্তু বাস্তব জগৎ থেকে পালিয়ে গিয়েও স্বপ্ন দেখতে থাকা, মুক্তির জগৎ থেকে বিচ্ছিন্ন হয়েও নানা রকম অলৌকিক বারণার মালা গাঁথা মানে এক ধরনের খেলার সাহিল হওয়া। কিংবা বলা চলে এক ধরনের কুঁড়েমির আশ্রয় নেওয়া। তাই কৌতুকপ্রদ অব্যোক্তিকতা প্রথম থেকেই আমাদের নানা রকমের উত্তট চিন্তা নিয়ে খেলার অত্মবৃত্তি দেয়। প্রথমে আমাদেরও ঐ খেলার যোগ দেবার ইচ্ছে হয়। আর ঐ খেলার যে প্রাথমিক প্রবণতা তা আমাদেরও চিন্তা করার জন্ত যে মানসিক প্রয়াস অপরিহার্য, তার থেকে অব্যাহতি দেয়।

অন্ত অনেক হাসির ব্যাপার সম্বন্ধেও এই কথাই বলা চলে। আমরা বলেছি যে হাস্যকর যে-কোন ব্যাপারের তেতরে সবচেয়ে সহজ ও বাধাশূন্য পথ বেছে নেবার একটা প্রবণতা আছে, আর আমাদের স্বভাবের মধ্যেই এই প্রবণতা ওড়প্রোত। সমাজের একজন হয়েও কৌতুককর কোন চরিত্র অবিরাম সমাজের বিধিনিষেধ আর নিষেধকাজের অত্মস্বামী সংশোধিত হবার জন্ত তৈরি থাকে না। সমাজ ও জীবনকে স্বতটা মন দেওয়া দরকার, ততটা দিতে যে স্বপ্ন নেয় না। স্বীকার করতে হয় যে এসব ক্ষেত্রে বুদ্ধিবৃত্তির অসাবধানতা ও অনবধানতার চেয়ে ইচ্ছাশক্তির অবসন্নতাই প্রবলতর। তবুও আমরা একে অন্তমনস্কতাই বলব এবং এই অন্তমনস্কতা থেকে আসে আলস্য। এ-ধরনের চরিত্র সামাজিক রীতিনীতিকে অবহেলা করে, মুক্তির সঙ্গে নিজের সম্বন্ধকে ছিন্ন করে। এরকমের পরিস্থিতিতে দর্শক হিসাবেও

আমাদেরও বননের দায়িত্ব বা প্রয়াস ছেড়ে সমস্ত ব্যাপারকে লম্বু করে দেবার প্রবণতা আগে। খুব কম সময়ের অন্ত হলোও আমরা ঐ খেলায় বোণ দিই। আর তখনই জীবনসংগ্রামের পরিপ্রভাবান্বিত ক্লান্তি থেকে আমরা সাময়িক বিলাস পাই।

কিন্তু ঐ বিলাস সামান্য কয়েক মুহূর্তের বেশি আমরা উপভোগ করতে পারি না। কৌতুককর চরিত্র বা ঘটনার সঙ্গে আমরা যে একাত্মতা বোধ করি তা ক্ষণস্থায়ী। তাও সম্ভবপর হয় আমাদের বনঃসংযোগের শৈথিল্য থেকে। যেমন, কড়া মেজাজের কোন বাবা কিছুক্ষণের অন্তে তাঁর বাস্তবিক কঠোরতা ভুলে তাঁর দুই ছেলের উচ্ছলতায় অংশ নেন। কিন্তু পরমুহূর্তেই নিজেকে সংযত করে নিয়ে তিনি ছেলেকে শাসন করতে এগোন।

সর্বোপরি হাস্যকৌতুক একধরনের সংশোধন প্রক্রিয়া। বিপথগামীকে অপদস্থ করার উদ্দেশ্যে পরিকল্পিত হওয়ার ফলে কৌতুকহাস্য যাকে উদ্দেশ্য করে নিক্ষিপ্ত হয় তার মনে বস্তুগা দেবার ক্ষমতা ও উলায় কৌতুকহাস্যের অবশ্যই থাকা দরকার। কেউ যখন সমাজের বিধি-নিষেধ বা রীতিনীতিকে উপেক্ষা করে, সমাজ হাস্যকৌতুকের সাহায্যে তার ওপর প্রতিশোধ নেয়। হাস্যকৌতুকের মধ্যে সহনীয়তা বা সহানুভূতির স্পর্শ থাকলে সে তার এই দায়িত্ব পালনে ব্যর্থ হোত।

আমরা কি বলতে পারি না যে আপাতভাবে নির্ভর হলেও কৌতুকহাস্য পরিণামে সতর্কতায় নিয়ে পরিকল্পিত, কারণ আমরা শান্তি দিই শিষ্টকে মেহ করি বলে; হাছুরের আচরণ ও ব্যবহারের কিছু কিছু অসঙ্গতি এবং ক্রটিকে নিয়ন্ত্রিত ও সংযত করে হাস্যকৌতুক মানুষকে এই সব ক্রটি থেকে মুক্ত হতে এবং তার ফলে আত্মিক উন্নতি সাধন করতে সাহায্য করে।

এই বিষয়টি নিয়ে আরও দু'চার কথা বলা যেতে পারে। মোট কথা, সাধারণত কৌতুকহাস্য একটা প্রয়োজনীয় সামাজিক দায়িত্ব পালন করে। বাস্তবিক, আমাদের পুরো বিশ্লেষণটাই এই সত্যটির সঙ্কেত দেয়। কিন্তু তার থেকে এ-কথা প্রমাণিত হয় না যে কৌতুকহাস্য সবক্ষেত্রেই তার কৌ. ১১



অতীষ্ট লক্ষ্যে পৌঁছয় বা ক্ষেত্র নির্বিশেষে সন্তুষ্টিতা বা জ্ঞানবিচারের বাসনার দ্বারা অনুপ্রাণিত হয়।

সব ক্ষেত্রেই কৌতুকহাস্যকে তার লক্ষ্য তেজ করতে হয়, তাকে গভীর মননের সাহায্য নিয়ে কাজ শুরু করতে হয়। কিন্তু কৌতুকহাস্য জিনিসটাই আমাদের তেজেরে প্রকৃতির দ্বারা স্থাপিত একটা কার্যসামর্থ্যের বন্ধোবস্ত বিশেষ (mecanisme); কিংবা একটু অন্তর্ভাবে বললে, সমাজের সঙ্গে ব্যক্তির দীর্ঘ অন্তরঙ্গতার ফল বিশেষ। এই বস্তুটি স্বয়ংক্রিয়, প্রতিশোধম্পূর্ণ। চরিতার্থ করার সহজ উপায়। নিকপি শর কোন্ লক্ষ্য বিস্তৃত করবে প্রত্যেক ক্ষেত্রে তা বিবেচনা করার অবসর তার নেই। রোগ যেমন শরীরের কোন বিশেষ উপাদানের আধিক্যকে ধ্বংস করে, কৌতুকহাস্যও তেমনি বিশেষ কোন দোষকে বিকৃত ও তিরস্কৃত করে, এবং তার ফলে কিছু কিছু নির্দোষ চরিত্রও তার আঘাতের শিকার হয়, অন্তর্গত যেমন কিছু কিছু দোষীও অনাহত থেকে গিয়ে শাস্তি থেকে রেহাই পায়। হাস্যকৌতুকের লক্ষ্য একটা সাধারণ ও সর্বজনীন শিকার ব্যবস্থা করা। তাই, প্রত্যেক ব্যক্তির দোষকে আলাদাভাবে বিচার করে তার শাস্তিবিধানের সামর্থ্য তার নেই। বা কিছুই সূচিন্তিত তাবনার দ্বারা উদ্ভাবিত না হয়ে স্বাভাবিক আর স্বতঃস্ফূর্তভাবে ঘটে তাতেই এই ক্রটি লক্ষ্য করা যায়। পুরো ফল বিচার করলে গড়পড়তা এক ধরনের জ্ঞানবিচার পাওয়া গেলেও, আলাদা করে যদি খুঁটিনাটি বিচার করা হয় তাহলে কৌতুকহাস্য সব সময়েই জ্ঞানবিচারে সফল হয় এ দাবী করা ঠিক হবে না।

এই অর্থে কৌতুকহাস্য পুরোপুরি জ্ঞানবিচার করতে পারে না। আসি আবার বলছি, কৌতুকহাস্যের পক্ষে দ্বন্দ্ব্যয় নয় হয়ে যাওয়াও চলবে না। তার কাজই হোল মানুষকে অপদস্থ করে শঙ্কিত করে তোলা। মহত্তর মানুষদের মধ্যেও প্রকৃতিদেবী যদি একটু জেঁদা বীজ বা বিবেকের ফুলিদ না রাখতেন কৌতুকহাস্যের পক্ষে তার উদ্দেশ্য সাধন করা অসম্ভব হোত। এই বিষয়টি নিয়ে বেশি গভীর আলোচনার না যাওয়াই সঙ্গীতীন হবে। করলে মানুষ হিসেবে আমাদের স্বভাব সম্বন্ধে খুব গৌরবজনক বা আশ্চর্য-

প্রশাদকর কিছু পাওয়া যাবে না। আমরা দেখব যে মানসিক তৎপরতা থেকে সাময়িক ক্ষান্তি, কিংবা কৌতুকজনক কোন চরিত্রের প্রতি সহনীয়তা আসলে কৌতুকহাস্যের জন্ত প্রস্তুতি ছাড়া অন্য কিছুই নয়; দেখব যে কৌতুকহাস্য জিনিষটাই কিছুক্ষণের জন্ত নিজেকে গুটিয়ে ফেলে, তারপর নিজের শক্তি আর প্রভাব বিস্তারের জন্ত আরও বেশি তৎপর আর দগ্ধিত রূপ নিয়ে ফিরে আসে এবং নিজেকে পুতুলনাচের নিয়ন্তা বিবেচনা করে হাতের সূতো দিয়ে মানুষকে পুতুলের মত নাচাবার জন্তে উঠে পড়ে লাগে। এই স্বেচ্ছারোপিত কর্তৃত্বের পেছনে স্বতঃস্ফূর্ততার চেয়ে বিষেষই বেশি মাত্রায় সক্রিয় থাকে বলে মনে হয়, যার মূলে আবার এক ধরনের নৈরাশ্র বা অনাস্থার প্রভাব অনুভব করা যায়। ক্রমশ এই নৈরাশ্র তীব্র হয়ে ওঠে, বিশেষ করে যখন কৌতুকহাস্য শ্রষ্টার শিল্পকে খুঁটিয়ে বোঝার আর বিশ্লেষণ করার জন্ত দর্শকদের মনন প্রক্রিয়াও বেশিমাত্রায় প্রয়াসী হয়।

যেমন অন্য সব জায়গায় তেমনি এখানেও প্রকৃতিদেবী মনকে কল্যাণকর কাজের জন্ত ব্যবহার করেন। আমাদের এই অনুসন্ধানের আশ্রিত বিশেষ করে কল্যাণকর পরিণতির দিকেই আমাদের মন আর চোখ নিবিষ্ট আছে। আমরা দেখেছি যে সমাজ যত উন্নত হয় সমাজের মানুষ তত বেশি সাবলীলতার সঙ্গে সামাজিক অবস্থার সঙ্গে নিজেকে মানিয়ে নেন; সমাজের ভিত্তিকে যত বেশি মজবুত করার চেষ্টা চলে, সমাজের ক্রমবর্ধমান আয়তন থেকে অবিচ্ছেদ্য অথচ শান্তিবিঘ্নকারী অংশকে ততই সমাজের ওপর তলার ওঠবার উপযুক্ত করে তুলতে হয়। এই তাৎপর্যপূর্ণ উত্থানপতনের রূপটাকে প্রকট করে তুলে কৌতুকহাস্য একটা গুরুত্বপূর্ণ সামাজিক দায়িত্ব পালন করে।

ঠিক এইভাবে সমুদ্রের বুকে ঢেউয়ের সঙ্গে ঢেউয়ের দ্বন্দ্ব চলা সবেও তার গভীরে শান্তি অব্যাহত থাকে। তরঙ্গ আর তরঙ্গের সংঘাতে সমুদ্রবক্ষ বড়ই অশান্ত হয়ে ওঠে, ততই একটা সাধারণ তল খুঁজে পাবার জন্ত তারা অনন্ত প্রয়াস চালিয়ে যায়। তাদের সতত পরিবর্তনশীল সীমারেখাকে অনু-

সরণ করে তুবারের মত সালা আর পালকের মত হাল্কা সলীল ফেনার রেখা। কখনও পেছনে অপস্থরমান তরঙ্গমালা বালুকাভটে ফেনা ও অবশেষ রেখা রেখে যায়। কাছেই খেলায় বিস্তার কোন শিশু সেই ফেনার এক মুঠো তুলে নেয়, কিন্তু পরমুহূর্তেই সে অবাক হয়ে দেখে যে কয়েক কৌটা জল ছাড়া তার মুঠোতে আর কিছু নেই—আর এই জল বড় বড় ঢেউয়ের জলের চেয়ে অনেক বেশি নোনতা আর বিশ্বাস। হাস্যকৌতুকের ঢেউও আবাদের দিকে ধেয়ে আসে। সমাজের ওপরভলার ছোটখাট একটা বিপ্লব শুরু করে দেয় কৌতুকহাস্য। এই অশান্ত ‘বিপ্লবের’ রূপ অনুযায়ী সেই কৌতুকহাস্যের চরিত্র নিরূপিত হয়। এও একধরনের ফেনা বার পেছনে থাকে লবণাক্ত উপাদান। এও সূর্যকিরণে ফেনার মত জল জল করে ওঠে। হাস্যকৌতুক উজ্জ্বল আনন্দেরই বিকল্প এক রূপ। কিন্তু দার্শনিক যখন এই আনন্দের এক মুঠো তুলে নিয়ে আবাদ করতে বান, তিনি বুঝতে পারেন যে তার ভেতরে সারবত্তা খুবই সামান্ত আর তার বাদ ভেঙে।

তথ্যসূত্র

আরিস্তটল্ : খ্রীষ্টপূর্ব ৩২২-৩৮৪

গ্রীক দার্শনিক ও সাহিত্যবিশেষজ্ঞ ও অধ্যাপক। তাঁর বহুপঠিত ও আলোচিত *Poetics* মূলত প্রাচীন গ্রীক ট্রাজিক নাটকের আলোচনা, সেখানে কোতুকনাট্য বা কমেডি সম্বন্ধে কোনো দীর্ঘ আলোচনা নেই। তবে সেখানে এই দুই জাতীয় নাটকের আলোচনা করতে গিয়ে তিনি বলেছেন, 'This difference it is that distinguishes tragedy and comedy also; the one would make its personages worse; and the other better, than the men of the present day.' (Bywater's translation of *Poetics*, chapter I)

Edward G. Ballard *Dictionary of History of Ideas* Vol. I, page 467-এ বলেছেন: An ancient tradition ascribes to Aristotle an essay on comedy paralleling the *Poetics*. The *Tractatus Coislinianus* (ca 100 B. C.) may have been drawn upon such an essay, for it formulates a definition of comedy closely analogous to the famous definition of tragedy in *Poetics VI*, only it remarks that comedy effects the catharsis of "pleasure and laughter."

লা কুইয়ের : Jean de La Bruyère ( ১৬৪৫-১৬৯৬ ) মানবিতাবাদী ফরাসি সাহিত্যিক, সমাজতাত্ত্বিক এবং ব্যঙ্গাত্মক রচনাশিল্পী। ১৬৮৮ সালে তাঁর একমাত্র রচনা *The characters from Theophrastus, translated from Greek, together with the Characters and Manners of this Age* প্রকাশিত হয়। বইটিতে বিভিন্নশ্রেণীর মানুষের বৈশিষ্ট্য এবং সমাজ ও নৈতিকতা সম্বন্ধে লেখকের মন্তব্য পাঠকের চিন্তা ও কোতুকবোধের উদ্রেক করে।

৩. ডন কিশোটে : *Don Quixote* স্পেনদেশীয় ঔপন্যাসিক Miguel de Cervantes Saavedra (১৫৯৭-১৬১৬) রচিত বিখ্যাত কাহিনী। বইটির সম্পূর্ণ নাম *El Ingenioso Don Quixote dela Mancha*। বইটির প্রথম অংশ ১৬০৫ এবং দ্বিতীয় অংশ ১৬১৫ সালে রচিত হয়। মধ্যযুগের খ্রীস্টান বীরদের বীরত্বের নানা অতিরঞ্জিত কাহিনীর বিদ্রূপ হিসেবে রচনাটি শুরু হয়, কিন্তু শেষ পর্যন্ত বইটির ব্যঙ্গাত্মক উদ্দেশ্য গোপন হয়ে যায়। বইটির প্রথম ষণ্ড শেষ হবার আগেই নায়ক ডন কিশোটের নানা উদ্ভট কার্যকলাপ সত্ত্বেও আমরা তাকে শ্রদ্ধা করতে শুরু করি। তার আদর্শের অবাস্তবতা সত্ত্বেও তার চারিত্রিক মহত্ব ঐহিক কামনারিষ্ট মানুষের ক্ষুদ্রত্বকে আমাদের কাছে স্পষ্ট করে তোলে।
৪. সগ্নানারেল : *Sganarelle*—ফরাসি কৌতুকনাট্যকার মোলিয়ার (Molière) রচিত একাধিক নাটকে এই নামের চরিত্র পাওয়া যায়। যেমন *Le Festin de Pierre*-এ *Don Juan*-এর ভয়কাতর চাকরের চরিত্র; *Le Médecin Malgré Lui* নাটকে নায়কের চরিত্র, ইত্যাদি।
৫. জর্জ দাঁদ্যা (*Georges Dandin*) ১৬৬৮ সালে Molière-রচিত কৌতুকনাটক ও তার প্রধান চরিত্র।
৬. আরপাগো *Harpagon* মোলিয়ারের *L'Avare* বা 'কুপণ' নাটকের মূল চরিত্র। তার কার্পণ্যের প্রতিশোধ নেবার জন্য নাটকের অন্ত চরিত্রগুলি তাকে বিভিন্নভাবে প্রভাবিত করে। এই নাটকটি বিখ্যাত রোমক নাট্যকার প্লটাসের (Plautus) *Aulularia* (*Pot of Gold*)-এর ছায়া অবলম্বনে রচিত বলে অনেকে মনে করেন।
৭. পাসকাল : *Blaise Pascal* ( ১৬২৩-১৬৬২ ) বিখ্যাত ফরাসি গণিতবিদ ও ধর্মতত্ত্ববিদ। Jansenism নামে ধর্ম আন্দোলনের সঙ্গে তাঁর নাম জড়িত। রোমান ক্যাথলিক প্রতিষ্ঠানের সংশোধনের উদ্দেশ্যে এই আন্দোলন আরম্ভ হয়। তাঁর সবচেয়ে বিখ্যাত রচনা

*Thoughts of Monsieur Pascal on Religion and Several other Subjects found Among his Papers after His Death.* এই রচনাটি ফরাসিতে *Les Pensées de Pascal* বা পাসকালের চিন্তাবলী নামে বিখ্যাত। আসলে এই গ্রন্থে লেখক মুক্তমনা বুদ্ধিজীবীদের উদ্দেশে খ্রীষ্টধর্মের সমর্থনে আবেদন রেখেছেন। বিজ্ঞান ও দর্শনের ভিত্তিতে ধর্মবিরোধী বিভিন্ন যুক্তির খণ্ডন করে তিনি দেখাতে চেয়েছেন মানুষের যুক্তিধারা দুর্বল; যাবতীয় দার্শনিক মতবাদও মূল্যহীন। তাঁর বিশ্বাস যিশুর আশ্রয়বলির দ্বারা পাপপঙ্ক থেকে মানুষের উদ্ধারের মধ্য দিয়েই মনুষ্যজীবনের সার্থকতা প্রমাণিত হতে পারে।

৮. *Pensées* : ওপরে দেখুন।

৯. ফোঁত্যানুরো : Fontainebleau। ফ্রান্সের পারী নগরীর ৩৫ মাইল দূরে দক্ষিণপূর্ব উপকণ্ঠে সেইন (Seine) নদীর তীরে সুরমা কানন এবং সেখানে ৪২,৫০০ একর জমির মধ্যে নির্মিত ফরাসি রাষ্ট্রপতির গ্রীষ্মাবাস।

১০. Hecker, Isaac Thomas ( ১৮১৯-১৮৮৮ ) উনিশ শতকে রোমান ক্যাথলিক গির্জার আধুনিকীকরণের যে আন্দোলন Modernism বলে পরিচিত তার একজন সদস্য।

১১. Kraepelin, Emile ( ১৮৫৬-১৯২৬ ) জার্মান মনস্তত্ত্ববিদ। ১৮৯১ থেকে ১৯২২ পর্যন্ত হাইডেলবার্গ ও মুনিস্ট্র বিশ্ববিদ্যালয়ে অধ্যাপনা করেন।

১২. Lipps, Theodor ( ১৮৫১-১৯১৪ ) Experimental Psychology বা পরীক্ষামূলক মনস্তাত্ত্বিকদের অগ্রণী। তাঁর বিখ্যাত বই *Aesthetik* ( ২ খণ্ড, ১৯০৩-১৯০৬ সালে লাইপৎসিগ্ ও হামবুর্গ থেকে প্রকাশিত )।

১৩. জেরোম কে জেরোম : Jerome Klapka Jerome ( ১৮৫৯-১৯২৭ ) ইংরেজ ঔপন্যাসিক, নাট্যকার ও হাস্যরসিক। তাঁর দুটি বিখ্যাত ও

বহুপঠিত বই *Idle Thoughts of an Idle Fellow* ও *Three Men in a Boat*. ১৮৯২ সালে তিনি আর তাঁর কয়েকজন রসিক বন্ধু *The Idler* নামে একটি মাসিক পত্রিকা প্রকাশ করেন।

১৪. গোদিনে : Godinet

১৫. মঃ দ্য পুরশোনাৎ — মোলিয়ার রচিত কৌতুকনাটক।

১৬. লাবিশ : Ernest Labiche ( ১৮১৫-৮৮ ) ফরাসি কৌতুকনাটক রচয়িতা। উল্লেখযোগ্য রচনা : *Le Voyage de M. Perrichon* ( ১৮৬০ ) এবং *Un Chapeau de paille d'Italie*.

১৭. ব্যারন গুরগো : Baron Gurgaud : অষ্টাদশ শতকের ফরাসি অভিনেতাভবংশীয় লেখক যার 'অপ্রকাশিত পত্রাবলী' অনেক অরণীয় উক্তির সমৃদ্ধ প্রসিদ্ধ।

১৮. সান্চো পান্সা : (Sancho Panza) স্প্যানিশ ঔপন্যাসিক খেরতান-ভেজ-এর ডন কিহোটে উপন্যাসে নায়ক কিহোটেসের সঙ্গী। তার কথাবার্তা খুবই বুদ্ধিদীপ্ত আর উপভোগ্য।

১৯. ব্যারন মুনখাউজেন : Baron Munchausen ( ১৭২০-১৭৯৭ ) বিখ্যাত জার্মান যোদ্ধা, শিকারী আর নানা উদ্ভট আর অতিরঞ্জন-দ্রষ্ট কাহিনীর লেখক হিসেবে খ্যাত।

২০. জঁ ফ্রাঁসোয়া রনিয়া ( Jean François Regnard-১৬৫৫-১৭০৯ ) এর রচিত কৌতুকনাটকগুলির মধ্যে *Le Joueur* ( ১৬৯৬ ) তদানীন্তন ফ্রান্সে জুয়োখেলার জনপ্রিয়তার পটভূমিতে রচিত। তাঁর আর একটি উপভোগ্য নাটক *Les Folies Amoureuses*.

২১. আবু — Edmond François Valentine About ( ১৮২৮-১৮৮৫ ) ফরাসি সাংবাদিক, ঔপন্যাসিক, নাট্যকার। তাঁর বিখ্যাত নাটক *L'Homme à l'oreille Cassée*.

২২. আলসেস্ : Alceste মোলিয়ার-রচিত *Le Misanthrope* নাটকের মূল চরিত্র। যাহুদের ভণ্ডামি আর প্রবঞ্চনার অভিজ্ঞতা তাকে মানববিষেবী করে তুলেছে।

২৩. প্লেদর : *Les Plaideurs* (সামলাষাজ) সপ্তদশ শতকের ফরাসি ট্রাজেডি-রচয়িতা হ্রাসিন (Racine)-এর একমাত্র কৌতুক নাটক।
২৪. হ্রাসিন : Jean Racine ( ১৬৩৯-১৬৯৯ ) ফরাসি নাটকের আলোচনার করনেই (Corneille) এবং রাসিনের (Racine) নাম একই সঙ্গে উচ্চারিত হয়। তাঁর একমাত্র কৌতুকনাটক *Les Plaideurs*.
২৫. হারবার্ট স্পেন্সার : Herbert Spencer—ইংরাজ দার্শনিক ও সমাজতত্ত্ববিদ ( ১৮২০-১৯০৩ )
২৬. কান্ট—Immanuel Kant ( ১৭২৫-১৮০৪ ) বিশ্লেষণধর্মী (Critical) দর্শনের প্রবক্তা। তাঁর সবচেয়ে বিখ্যাত রচনা *Critique of Pure Reason*.
২৭. *De pit Amoureux*—১৬৫৬ সালে মোলিয়ারের রচিত কৌতুক নাটক। নাটকটির নামের অর্থ ‘প্রেমিকদের ঝগড়া’।
২৮. *Amphitryon*—মোলিয়ারের রচিত কৌতুক নাটক। রোমান নাট্যকার Plautus-এর ঐ একই শিরোনামের নাটকের ছায়া অবলম্বনে রচিত।
২৯. Benedix, Roderich (১৮১১-৭৩) জার্মান নাট্যকার ও পরিচালক। বহু কৌতুক নাটকের লেখক। এখন প্রায় বিস্মৃত।
৩০. বনিভার—Francois de Bonnivard জেনেভার কাছে সেন্ট ভিক্টর মঠের অধ্যক্ষ হন এবং ঐ অঞ্চলের দেশপ্রেমিকদের সহযোগিতায় জেনেভা শহরকে ডিউক অব স্যাভয়ের অত্যাচারী শাসন থেকে মুক্ত করার জন্য উদ্যোগী হন। এই অভ্যুত্থানে নেতৃত্ব দেওয়ার জন্য তিনি দুবার কারাদণ্ডে দণ্ডিত হন। দ্বিতীয়বার তাঁকে Chillon’র দুর্গে বন্দী রাখা হয়। কবি বায়রন এই ঘটনার স্মৃতিতে তাঁর *Castle of Chillon* নামক সনেটটি রচনা করেন।
৩১. আলফোঁস দোদে—Alphonse Daudet ( ১৮৪০-১৮৯৭ )। ফরাসি ঔপন্যাসিক। তাঁর বিখ্যাত রচনা *Lettres de mon Moulin* ১৮৬৯ সালে প্রকাশিত হয়।



৩২. মাদাম দ্য সেভিনিয় — *Madame de Sevigné* ( ১৬২৬-১৬৯৬ )  
কল্পা মাদাম ফ্রাঁসোয়াজ দ্য গ্রিনিয়ঁ-কে লেখা তাঁর চিঠিগুলি থেকে  
আমরা চতুর্দশ শূই-এর রাজসভার সভাসদদের জীবন ও চরিত্রের  
জীবন্ত আলোচনা পাই ।
৩৩. Proudhomme বা Proudhon, Pierre Joseph ( ১৮০৯-১৮৬০ )  
ফরাসি সমাজতত্ত্ববিদ । *Le Respresentant du Peuple* ( জন  
প্রতিনিধি ) পত্রিকার মাধ্যমে তিনি তাঁর সমাজতাত্ত্বিক মতাদর্শ প্রচার  
শুরু করেন । পরে পত্রিকাটি যথাক্রমে *Le Peuple* এবং *La Voix  
du peuplc* ( জনবধ ) এই শিরোনামায় প্রকাশিত হয় । ১৮৪৯  
সালে তদানীন্তন রাষ্ট্রনেতাকে সরাসরি নিন্দা করার জন্য তিনি  
কারাবন্দী হন ।
৩৪. বুফ্লে — *Boufflers, Stanislas Jean* ( ১৭৩৮-১৮১৫ ) ফরাসি  
রাজনীতিবিদ ও সাহিত্যিক ।
৩৫. Orange blossom — ইউরোপে নববিবাহিতদের কমলা ফুল দিয়ে  
অভিনন্দিত করার রীতি আছে ।
৩৬. জঁ পল রিখ্টার — *Jean Paul Richter* ( ১৭৬৩-১৮২৫ ) জার্মান  
ঔপন্যাসিক, বিদ্রূপাত্মক রচনার জন্য প্রসিদ্ধ ।
৩৭. আলেকজান্ডার বোইন — *Alexander Bain* ( ১৮১৮-১৯০৩ ) স্কট-  
ল্যান্ডের মনস্তত্ত্ববিদ । *Associationist* এবং *Physiological Psy-  
chology*-এর প্রবক্তা হিসেবে পরিচিত । এবারডিন বিশ্ববিদ্যালয়ে  
*Logic* এবং *Rhetoric* বিষয়ে অধ্যাপনা করেন । তাঁর রচনার  
মধ্যে *The Senses and the Intellect* ( ১৮৫৫ ) এবং *Emotions  
and the Will* ( ১৮৫৯ ) সম্যক পরিচিত ।
৩৮. তারতুফ্ — *Tertuffe*. বোলিয়েরের ১৬৬৪ সালে রচিত ঐ নামের  
নাটকের প্রধান চরিত্র । নাটকটি বকধর্মিকদের ভণ্ডামি উদ্‌ঘাটনের  
উদ্দেশ্যে লেখা ।
৩৯. য়: জুর্দ্যা — *M. Jourdain*, বোলিয়েরের *Le Bourgeois*

*Gentilhomme* নাটকের প্রধান চরিত্র । এক ধনী ব্যবসায়ী নিজেকে  
অভিজাত শ্রেণীর বলে চালাতে সচেষ্ট—এই হোল নাটকটির বিষয় ।

৪০. ভাদিউস্ ।

৪১. *Le Misanthrope*—২২নং টীকায় 'আলসেত্ত্' দেখুন ।

৪২. *Le Distant*.